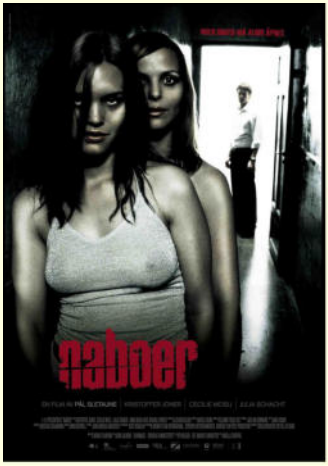
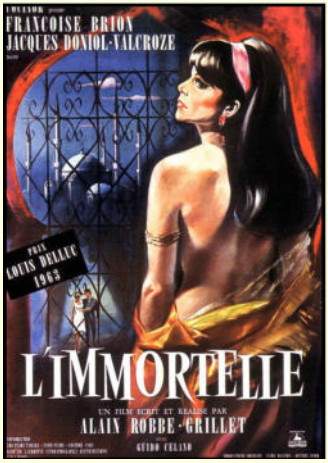
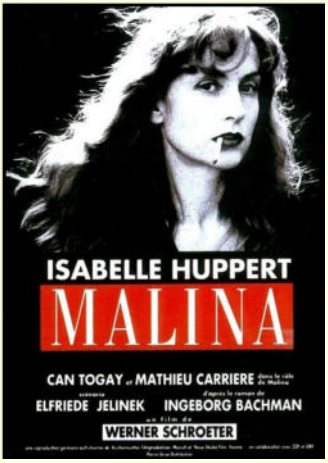
edfc







Achim Hättich

GEHEIMNISSE IN DUNKLEN SPHÄREN

Band 28: 60 Phantastische Puzzle-Filme

Fantasia 1151e

Fantasia 1151e
Herausgegeben von R. Gustav Gaisbauer.
ISSN 0934-1463 – 47. Jahrgang.
Das Magazin für phantastische Literatur erscheint als eBook nach Bedarf und wird per Email versandt.

Erster Deutscher Fantasy Club e. V.
Wolf-Huber-Straße 8 B · D-94032 Passau
edfc@edfc.de · www.edfc.de

EDFC-Logo: Helmut W. Pesch

Der EDFC ist als gemeinnützig anerkannt wegen Förderung kultureller und wissenschaftlicher Zwecke.
© 2024 – Nachdruck oder Weitergabe nur mit Erlaubnis des Verfassers oder der Redaktion.
Passau 2024-08

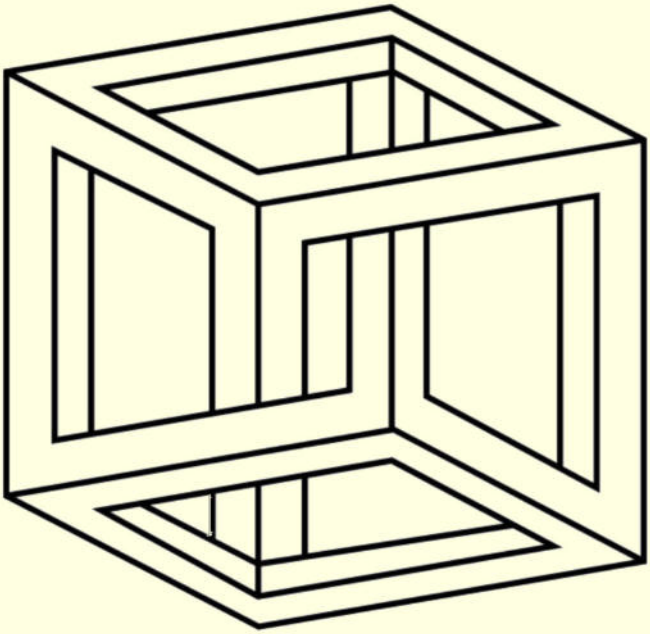
GEHEIMNISSE IN DUNKLEN SPHÄREN

Band 28: 60 Phantastische Puzzle-Filme

Achim Hättich

Fantasia 1151e – Magazin für Phantastik

edfc



1. THEORIE

In diesem Band werden nicht phantastische Phänomene wie Puppen, Klone oder der Teufel besprochen, sondern es wird gefragt, inwieweit ein Metagenre deckungsgleich mit dem phantastischen Genre ist. Bisher gab es bei meinen Filmbesprechungen als Keyword Zerebral-Komplex. Damit gemeint waren Filme, die uns rätseln lassen, was da abgegangen ist, welche Bedeutung das Ganze hat, die nicht einfach zugänglich sind. Das firmiert übergreifend in der Fachliteratur unter Puzzle- oder Mindgame-Filmen. Für mich essentiell ist, dass diese freilich durchinszeniert sein müssen, clever konstruiert. Nicht genommen werden sinnlos zusammengestückelte Filme nach dem Motto „Schau hin, das war es“, ähnlich einer Gemäldeausstellung. Es reicht gleich-

falls nicht aus, wenn einfach nur von der klassischen Hollywood-Narration abgewichen wird, was in Standardwerken zu Puzzlefilmen oft herangezogen wird. In der Hollywood-Narration geht es um klare Ursache-Wirkung, lineare Zeit und erklärbare Ortswechsel, es soll ein klares Abbild der Realität darstellen. Aber schon immer gab es Filme, insbesondere in den Genres Phantastik und Krimi, wo falsche, unvollständige oder fehlleitende Information gegeben werden, um die Spannung zu erhöhen.

Vieles deutet daraufhin, dass Puzzlefilme praktisch generell dem Phantastischen zugeordnet werden können. So sind praktisch alle Filme, die Buckland (2014) in seinem Buch besprechen lässt, phantastischer Natur, der Science-Fiction sogar eine spezielle Rolle zuweisend, wie **Source Code**, **Inception**, **The Butterfly Effect**, **Donnie Darko**, **Memento**, **Eternal Sunshine of the Spotless Mind**, aber zudem phantastische Filme erwähnend wie **The Lake House** oder **Premonition**. Stewart sagt das sogar direkter (2014, 165): „Puzzle films may solve nothing beyond themselves, but as modes of the fantastic, it is important to notice

what they are fantasies of.". Freilich sind in Tabelle 1 nur Filme aufgeführt, die ich selbst als fantastisch angesehen habe, demnach fehlen **Fight Club** oder **Pulp Fiction**. Auch Elsaesser (2009, 15) weist auf die hohe Affinität zum Phantastischen hin, selbst wenn er Filme wie **Donnie Darko** dem Teeniefilm oder **Lost Highway** und **Memento** dem Film Noir zuweist. Freilich erwähnt er in seinem Artikel weniger phantastische Filme.

Für jene, die phantastische Filme lieben, kann der Zugang einfacher sein, dass erst gar nicht ein Rätsel entsteht. So bei Zeitreise- oder Zeitrutschfilmen. Wenn ich die Keywords auswerte, waren bei jenen Filmen, die ich als Puzzle bezeichnete, von 145 Filmen nur 13 dem Phänomen zuzuschreiben, aber von 39 Filmen, die ausschliesslich andere als Puzzlefilme ansahen, sind 14 Zeitreisefilme, ein knapp vierfach so hoher Anteil. Nimmt man die 5 Filme hinzu, die ich weder gesehen habe noch Zugang finden konnte, aber von anderen Autoren zitiert wurden und phantastischer Natur sind, so behandeln vier Zeitreisen (alle SF) und einer eine Zeitschleife, was den Anteil

auf fast 50% hochschnellen lässt. Dafür berücksichtigte ich stärker, wenn der Film surrealistisch war oder Träume beinhaltete. Doppelgänger*innen und Realitätsverschiebung kamen in den fremden Puzzlefilmen öfters vor, umgekehrt war es bei einer mysteriösen Person. 69.7% sind bei meinen Filmen der Phantastik zuzuschreiben, 13.8% der Science-Fiction, bei den fremden Puzzlefilmen 41.0% der Phantastik und 46.2% der Science-Fiction. Eigentlich sollten Science-Fiction-Filme zumindest eine Pro Forma-Erklärung abgeben, die wissenschaftlich untermauert werden kann. Wo sich früher absolut unmögliches heute realisieren lässt, zum Beispiel der Austausch von Nachrichten mit Australien in Sekundenbruchteilen. Es gibt folglich den Unterschied, wo ein Puzzlefilm für Phantastikfans leichter erklärbar ist, wie in **Primer** durch Zeitreisemaschinen oder das Gespenst in **The Sixth Sense**, oder wo alles überhaupt nicht erklärbar ist, wie in **Mulholland Drive oder L'Immortelle**.

	Fremdbezeichnung als Puzzle		Eigenbezeichnung als Puzzle	
	Anzahl	Prozentzahl	Anzahl	Prozentzahl
Traum	1	2,56	27	18,62
Surrealismus	2	5,13	56	38,62
Zeitreise/-rutsch	14	35,90	13	8,97
Doppelgänger*in	6	15,38	11	7,59
Persönlichkeitsaustausch/Krise	6	15,38	23	15,86
Realitätsverschiebung	5	12,82	8	5,52
Verschiebung Buch/Film - Realität	3	7,69	8	5,52
Mysteriöse Person	0	0,00	13	8,97

Tabelle 1: Analyse der Stichwörter bei selbstdeklarierten und fremddeklarierten Puzzlefilmen

1.1 Definition von Mindgame- und Puzzlefilmen

Das Filmlexikon der Uni Kiel (Glinka, o. J.) hat keinen expliziten Eintrag für Puzzlefilme, aber definiert Mindgame-Filme: „Mindgame-Movies sind kein eigenes Genre, sondern eine Tendenz, die primär in moderneren Hollywood-Produktionen seit der Jahrtausendwende zu verzeichnen ist. Zu nennen sind Filme wie Memento (USA 2000, Christopher Nolan), Sixth Sense (USA 1999, M. Night Shyamalan), A Beautiful Mind (USA 2001, Ron Howard), Fight Club (USA/BRD 1999, David Fincher), Donnie Darko (USA 2001, Richard Kelly) und Matrix (USA 1999, Andy Wachowski, Lana Wachowski). Immer wiederkehrendes Motiv ist die veränderte Realitätswahrnehmung des Protagonisten, die häufig geprägt ist durch scheinbare oder tatsächliche psychische Störungen. Neben solcherart bedingten Realitätsverlusten spielen auch Verschiebungen von Raum und Zeit, Änderung der Kausalität und Durchmischungen von Traum und Realität eine wichtige Rolle. Die Erzählstruktur ist

komplex, Handlungsverläufe nur schwer berechenbar. Das Fehlen gewohnter Muster und der Bruch mit konventionellen Narrationen ist Leitvorgabe der Inszenierung. Dem Zuschauer ist ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit abgefordert. Die „Ästhetik der Überraschung“ ist für ihn geprägt durch die Erwartung des Unerwarteten. Der Zuschauer steht – ebenso wie der Protagonist – einem Geschehen gegenüber, das er genauso wenig durchdringen kann wie jener. Narrative Komplexität und Unsicherheit der Rezeption komplementieren einander; das höhere Maß an kognitiver Zuschauer-Aktivierung gehört zu den wichtigsten Bestimmungselementen des Motivkreises.“ Glinka sieht eine Verwandtschaft zwischen dem Mind-game-Prinzip und den Merkmalen des Neo-Noirs, insbesondere durch die Dekonstruktion zeitlich linearer Wahrnehmungsprinzipien, was zu einer Delinearisierung der Erzählstruktur führt. Für beide ist die Irritation der Wahrnehmungskonventionen konstitutives Merkmal. Von den erwähnten Filmen sind zwei Drittel phantastischer Natur.

Die IMDB-Definition von Zerenidis (2021) lautet: „Puzzle films focus on plot twists and storytelling that diverges from standard definitions of time and space, thus making the viewer's goal to piece together the chronology and truth of the narrative like a puzzle. These films prompt the questioning of the qualities of their narration by exhibiting one or more of the following: unusual story structure, violations of causal logic, or flaunted, unresolved gaps in the causal chain of the story. Puzzle films blur the boundaries between different levels of reality and are riddled with crack plots, tricks, complicated / labyrinthine structures, uncertainty, and explicit coincidence, deception, twists, mind-games and equivocation. As a result, moviegoers will feel shocked and astonished by the consequences of movie plots. In the end, the complexity of puzzle films operates on two aspects: time and space.

Characteristics: mystery, non-tradition narration model, complicate/labyrinth storytelling, plot twists, non-linear timelines, back-and-forth timeline, fragment space/time, time loops, parallel narratives,

maladjusted protagonist, multiple protagonists and multi-plot, scrambled-time schemes, experimental forms."

Auch diese Definition fasst Puzzlefilme sehr weit, insbesondere in den genannten Merkmalen. Warum werden diese Filme allgemein Puzzlefilme genannt? Darauf gibt Mariani (2021) eine Antwort: „these movies display so many twists and turns, or challenge the viewers in such complicated ways, that they could be described as „games" they invite the audience to play or „puzzles" that must be solved in order to make sense of the story – with some of them, appropriately called „impossible puzzle films" –, that, despite involving the viewers in complex, often fascinating plots, at the same time defy any logical explanation.". Allerdings, ein Puzzle lässt sich letztendlich lösen, was bei bestimmten Puzzlefilmen nicht der Fall ist.

Buckland (2009, 3) braucht noch ein anderes Bild: „A puzzle plot is intricate in the sense that the arrangement of events is not just complex, but complicated and perplexing; the events are not simply interwoven, but entangled". Ein Netz, in dem man sich

verheddert und verfängt, wäre mindestens ein genauso gutes Bild. Durch diese Filme macht man neue Erfahrungen, die verstörend bis traumatisch sein können. Wiederholt werden andere Freizeitspiele herangezogen zum Vergleich (Elsaesser 2009; Kiss & Wilhelmsen 2018). Mit den Charakteren (ohne dass sie es wissen) wird gespielt oder mit dem Publikum.

Wie bereits angemerkt, bezeichnete ich viele Filme dann als Puzzle, wenn sie surrealistisch waren. Der Surrealismus ist ein genuin fantastisches Genre. In der Ausstellung «Surrealism. Le Grand Jeu» (12.4.-25.8.2024) in Lausanne Musée Cantonal des Beaux Arts wird allein schon durch den Titel auf die zentrale Bedeutung des Spiels für den Surrealismus hingewiesen. In dessen Relevanz kristallisierte sich die Abkehr von traditionellen Werten hin zu neuen Wegen der Kunst. Das gleiche lässt sich für Puzzlefilme sagen.

1.2 Taxonomie von Puzzlefilmen

Kiss und Willemsen (2018, 52) unterscheiden drei Arten von Filmen:

(a) *deceptive unreliability films* verkomplizieren nicht tatsächlich, sie erzielen einen überraschenden Effekt, aber lassen nicht Ambiguität wahrnehmen oder Puzzle spüren. Das Rätsel wird am Ende aufgelöst, so durch einen Twist, zum Beispiel **The Sixth Sense**; **Das Cabinett des Dr. Caligari**;

(b) *disorienting, but solvable Puzzles* bieten pervasive Ambivalenzen oder eine extrem fragmentierte Struktur, verwischen Sinnfindung, werden aber letztendlich verstanden, zum Beispiel **Stay**, **Cloud Atlas**;

(c) *films which are „impossible" to make sense of, since they have been designed as full-blown enigmas*, zum Beispiel **Enemy**; **Triangle**. Bei diesen Beispielen bin ich anderer Meinung, Doppelgänger*innen können dies erklären.

Eine sinnvolle Unterscheidung, wobei diese nicht generell gilt, sondern es bestehen interindividuelle Unterschiede im Verständnis. Speziell auf die dritte Kategorie einge-

hend: „The ‘impossibility’ of these films should thus be located on the explicit, referential level of their narration, and not necessarily in the interpretative realm….the narrative impossibilities and incongruities of impossible puzzle films often also tend to function an continuous ‘hermeneutic bait’ on the level of interpretation: a key effect of many impossible puzzle films lies exactly in that they keep the game of interpretative work open, making it difficult for viewers to settle on one single, unambiguous reading of their conundrum” (Kiss & Willemsen, 2018, 63). Weiter führen sie aus (2018, 84) „Impossible puzzle films with their subtle and ambiguous deviation from actual world’s reality seem to occupy a kind of twilight zone between fictional and possible worlds to create an enigmatic and perplexing experience: although clearly fictional and impossible, they also disguise themselves as somewhat ‘possible’”. Diese Feststellung könnte genauso gut auf Fantasyfilme zutreffen, die in fremdartigen Welten spielen, aber wo sich Personen sehr menschlich verhalten können. Des weiteren: „These films offer im-

possible possible worlds: they provide both the illusion of a coherent and logical world and the feeling of some indecipherable and inexplicable impossibility at the same time." (2018, 89). Eine wichtige Differenzierung ist (2018, 92), „that the impossibilities in impossible puzzle films often do not concern arbitrary or conventional aspects of narrative, but rather disrupt parameters that are also constitutive of everyday, real-life experientiality and consciousness". Die Charakterwahrnehmung kann gestört sein, wenn diese sich selbst sehen oder Ereignisse in Vergangenheit oder Zukunft, oder sich selbst in Vergangenheit oder Zukunft. **Triangle**, **Coherence** oder **Interstellar** liefern Beispiele dafür.

Mariani (2021) versucht eine Taxonomie, aber die nur eingeschränkt auf eine tragfähige Definition hinausläuft:

- Multiple protagonists: egal, ob die an einem Ort oder an unterschiedlichen Orten/zu unterschiedlichen Zeiten auftreten, ist das zwar anders als im klassischen mit 1 Protagonist*in und sicherlich schwieriger nachzuverfolgen, aber reicht nicht per se. Die dritte Kategorie Forking Paths, wo Pro-

tagonist*innen alternative Leben leben, wie in **Przypadek** oder **Sliding Doors**. Die vierte One character leads to another qualifiziert gleichfalls nicht: ein Objekt besitzen verschiedene Personen, wie in **Madame de….** Besser hätte er zum Beispiel Dr. Jekyll and Mr. Hyde erwähnt.

• Non-linear time treatment: (1) reversal and repetition, Reversion der Chronologie, vorwärts (**The Butterfly Effect**) oder rückwärts (**Memento**); Wiederholung von Handlungen, entweder durch Protagonist*in (**Lola rennt**) oder von Ereignissen (**Rashomon**). (2) story convergence and stylistic jumble plots. A) Multiple stories converging in time and/or space: verschiedene Geschichten mit verschiedenen Charakteren konvergieren an bestimmtem Ort oder zu bestimmter Zeit (**The Killing**), was nicht unbedingt dazugehört. B) Stylistic jumble plots: Durcheinanderwirbeln von Sequenzen (**The Pillow Book**)

• Subjective Plot: „Blurring the distinction between „objective“ and „subjective“ is indeed one of the main features of puzzle films: whole sequences, sometimes the whole movie, seem to be narrated in an ob-

jective way, only to discover, later in the film or with a sudden, unexpected „twist“ at the end, that they were a character’s dreams, nightmares, hallucinations, memories or fantasies.” (2021,26). **Jacob’s Ladder**

• Impossible puzzle Films: Im Gegensatz zum bisher erwähnten, die wenigstens eine „Lösung“ anbieten oder andeuten, sind diese nicht erklärbar (**Inception**, **Inland Empire**).

Eine nur teilweise brauchbare Taxonomie, die einen sehr breiten Ansatz von Puzzlefilmen verfolgt.

Branigan (2014, 234) baut das von Elsaesser (2009, 40) als Analogie verwendete enigmatische „picture puzzles“ aus:

– Camouflage puzzles: offenbaren was, was schon immer da war, aber nun innerhalb einer dichten Konfiguration versteckt ist, **Donnie Darko**.

– Flip puzzles: etwas Neues entsteht, wenn Elemente aus dem Hintergrund nach vorne genommen werden, oder Elemente einer ambiguitive Figur werden neu angeordnet, **The Sixth Sense**

– Impossible puzzles: sehen richtig aus, aber die perspektivische Betrachtung ist unmöglich (Escher-Zeichnungen) oder wo einzelne Teile unmöglich, aber das Ganze bietet neue Möglichkeiten; **Lost Highway**, **L'année dernière à Marienbad**

Diese visuellen Analogien beschreiben gelungen, wie Puzzlefilme strukturiert sind, wie wir diese wahrnehmen können. Aus dem undurchdringbaren Plot dessen Sinn herauskristallisieren, alles aus einer anderen Warte sehen, die eigene Wahrnehmung hinterfragen, allem auf den Grund gehen.

Die Qualifikation als Puzzlefilm liegt vor allem in der Narration. Werden Filme als Kunst verstanden, sollen sie durchaus aufrütteln, Anstösse geben, zum Nachdenken anregen, siehe meine Artikel zur Pandemie (Hättich 2020 a b c), das neben ihrem Unterhaltungswert, der bei praktisch allen Menschen im Vordergrund steht. All das schliesst nicht aus, dass es anspruchsvolle Filme gibt, wie heute Produktpaletten generell diversifiziert sind.

1.3 Komplexität

Buckland (2014, 6) schreibt: „The complexity of puzzle films emerges primarily from ontological pluralism – the entangling of incompatible (e.g. actual/possible) worlds, the ambiguous boundaries between those worlds and the cognitive dissonance they generate." Diese Definition greift freilich zu kurz, weil sie Spukhäuser oder Parallelwelten einschliesst, die aber nicht per se Puzzlefilme sind.

Simons (2014, 17) sieht als gemeinsamen Nenner dieser Filme komplexe Narrative, wobei Autor*innen verschiedenes darunter verstehen, er selbst dies relativ weit fasst. Eines davon sind forking path Narrative, aber diese „rather limit the potential complexities of unfamiliar and puzzling ideas such as alternative possible worlds, parallel histories, bifurcating time lines, and other noncommensensical and counterintuitive concepts borrowed from recent developments in the sciences such as thermodynamics, quantum physics and chaos theory and propagated in modern culture by technologies such as virtual reality and com-

puter games." (Simons 2014, 18). Dieses Narrativ bezeichnet er als bewältigbar für das Publikum, zitiert Filme wie **Sliding doors**, **Lola rennt** und **Przypadek**. Simons erwähnt als weitere Möglichkeit, wenn die lineare und irreversible zeitliche Ordnung auf den Kopf gestellt wird, wie in **21 Grams**, **Memento** oder **Irréversible**. Dabei betont er, dass Narrative keiner natürlichen Ordnung unterliegen, sondern eher eine zufällige Abfolge darstellen. Ein spezieller Fall ist, wenn Ursache und Wirkung umgestellt werden wie in **Irréversible** und **Memento**, was die Kette des Schicksals löst, neue Wahlmöglichkeiten eröffnet (Simson 2014, 29). Ein Puzzlefilm sollte freilich mehr bieten, wenn er über eine reine Rückblende hinausgeht.

Ros & Kiss (2018, 85) beschreiben das so: „a complex film plot utilizes one or more formally complicating techniques in ways that breach familiar conventions of cinematic storytelling, problematizing viewers' embodied immersion in the diegetic world, forcing them to utilize problem-solving skills, subjective association, and/or higher-level reasoning faculties in the construction

of meaning, and straining their cognition to such an extent that they become aware of it.". Sie schlagen fünf Szenarien vor, korrespondierend zu verschiedenen Formen des Kinos.

(1) The audiovisual information cannot be matched to familiar schemata (nonmimetic experimental cinema): praktisch keinerlei Bezug zu bekannten Objekten, Räumen, Handlungen, wie in **Black Ice**, fragwürdig als Puzzlefilm, denn genau genommen würde auch ein Alienfilm auf einem fernen Planeten dazu zählen.

(2) Matches are found, but the sequence of associations cannot be linked into a prototypical narrative (art cinema narration): ein initialer Match mit Image Schemata ist möglich, wird aber ständig frustriert wegen fehlender Logik, räumlicher und zeitlicher Diskontinuität, **L'année dernière à Marienbad**, **Un chien andalou**, **Meshes of the Afternoon**

(3) Matches are found, and the sequence of associations can be linked into a prototypical narrative (classical mainstream cinema): zeitweilig Verwirrendes wird relativ bald aufgelöst, **Hannah and her Sisters**

(4) Matches are found, but their resolution into a prototypical narrative is delayed, resulting in a temporary overactivation of association areas (puzzle films): Verwirrliches erfolgt über den ganzen Film hinweg, Auflösung am Ende, **Memento**, **The Prestige**, **El Maquinista**.

(5) Matches are found, but their resolution into a prototypical narrative is delayed indefinitely, resulting in a sustained overactivation of association areas (impossible puzzle films): Oberflächlich scheint alles zu stimmen, aber eigentlich ist nahezu alles im Widerspruch dazu. Im Gegensatz zum 1. und 2. Szenario, in denen man aufgibt, beschäftigt dieses Szenario noch lange, **Mullholland Drive**, **Enemy**, **Triangle**, **Predestination**, **Los Cronocrímenes**

Poulaki (2014, 36) führt als gemeinsame Merkmale komplexer Filme auf: „they have a nonsequential temporal and special structure; they also tend to contain multiple levels of reality and different but parallel and interconnected stories, with chance, coincidence, or fate often becoming central forces for the plot development.". Die Zufallskomponente sollte meines Erachtens nicht dazu

gehören, denn das lässt der Willkür alle Toren offen. Es ist allein schon eine geistige Herausforderung zu unterscheiden, hat jemand einfach Szenen aneinandergehängt oder ist das durchdacht, machen die einzelnen Elemente am Ende Sinn? Es ist wie bei einem richtigen Puzzle, das erste Fall ist, wenn man Teile aus verschiedenen Puzzles zusammenmischt, der zweite beherbergt nur Teile aus einem Puzzle. Beispiele für ersteres sind **Mina ni sachi are** oder **Perpetrator**, für letzteres **Lost Highway** oder **L'Immortelle**. Eine winzige Möglichkeit besteht darin, dass erstere Filme so raffiniert gemacht sind, dass nur die Allerschlauesten Sinn darin erkennen können. Nicht vergessen werden darf, dass inwieweit ein Puzzlefilm entschlüsselt werden kann, auch vom intellektuellen kognitiven Niveau abhängt, sowie von der Erfahrung vom Filmeschauen und der Auseinandersetzung damit. Nach Poulaki (2014, 36) bezieht sich Puzzle auf „the complexity of these narratives on a hermeneutic level, because of the complicated events that take place in their plots and because they cannot be easily and at once deciphered." Mainstreamfilme werden

einfach gemacht, dass sie alle verstehen und so ein grosses Publikum anziehen. Richtige Blockbuster tauchen so nicht auf unter den Puzzlefilmen. Wobei Puzzlefilme dazu anregen, diese mindestens ein zweites Mal anzuschauen und so das Box Office in die Höhe zu treiben. Poulaki (2014, 37) meint des Weiteren, dass diese Geschichten eine offene Struktur haben, ständig die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion in Frage stellend, die Kausalität ist zerstört, mit der Selbstreflexivität wird distanziert und verfremdet. Diese bewirkt das über Schleifen, Faltungen, und Resonanzen, die Verbindungen zwischen verschiedenen Filmsegmenten kreieren. Poulaki (2014, 41) erwähnt zudem die Selbstreferenz: „the metafictional aspect of complex films has to do mainly with the way that undermine the truthfulness of their own narratives. At the same time, the play between reality and illusion their plots establish is combined with a self-conscious narration that directly invites the viewer to participate in the construction of the diegesis, despite the unreal impression their storyworlds create.". Natürlich entsteht jeder Film erst in unseren

Köpfen, aber heisst das im Fall von Puzzlefilmen, das wir die ganz kreieren, ähnlich einem Puzzle, welches wir zusammensetzen müssen. Es ist üblich in Puzzlefilmen, dass die Anfangsszene am Ende wiederholt wird, leicht verändert oder aus anderer Perspektive. Und zwischen Elementen und den Beziehungen zwischen ihnen gibt es keine Unterschiede.

Elsaesser (2014, 150) weist auf die Wiederholung hin als Konstante von mindgame Filmen, speziell in Bezug auf Zeitreisen, wie **Source Code**, **About Time**, **Groundhog Day** oder **Looper**. Davon grenzt er die intellektueller mehr stimulierende retroaktive Kausalität ab, wo die Zukunft die Vergangenheit beeinflusst, die Effekte vor den Ursachen liegen, wobei die Kausalität in zwei Richtungen gehen kann. Filmbeispiel ist **Minority Report**. Was sind die Beziehungen von Narrative complexity und nonlinearity: „complex temporal structures in fictional stories are frequently divided, reversed, shuffled, multi-layered, looped, and traveled by characters." (Pu 2022, 17). Des weiteren nicht ganz die Essenz treffend: „The fictitious universe that contra-

dicts our current understanding of the real world is presented in non-linear story worlds. Although they do not represent physical impossibilities, they do primarily contain logical impossibilities, such as mutually exclusive versions of occurrences, looping temporal lines, and alternate paradoxes. A hazy presentation experience causes all cognitive misunderstandings because powerful logical impossibilities disrupt some essential ideas, such the „logic of causation.“ As a result, audience participation interacts with the intricacy and cognitive effects of puzzle films.” (Pu 2022, 22). Zeitreisen sind bis jetzt physikalisch nicht möglich, auch nicht, dass Tote wiederaufstehen.

Zentral ist die Erzählstruktur (Branigan 2014, 251), „many mind-game films attack a spectator’s epistemological assumptions by crafting unidentified, irregular, or unreliable narrations controlling the flow of textual knowledge.”. Dies läuft auf das unzuverlässige Erzählen hinaus, für das Leiendecker (2015, 21) folgende Filmkategorien sieht:

• Art Narration: keine kohärente Erzählwelt zugunsten von formalen Experimenten: **Lost Highway**, **Mulholland Drive**

• Generierung durch Erzählerfigur: **The Usual Suspects**, **American Psycho**

• Irreführung dadurch, dass die defizitäre Realitätswahrnehmung einer wichtigen Person wird für die tatsächliche diegetische Realität gehalten: **The sixth Sense**; **A beautiful Mind**

• Diskrepanz zwischen Äusserungen Voice Over und praktisch zeitgleich gezeigten Bildern: **Badlands**, **The Marrying Kind**.

Verwandte Begriffe sind Mindfuck-Filme, im Wesentlichen eine unzuverlässige Wissensvermittlung, die auf der Narration aus der subjektiv verzerrten und verunsicherten Perspektive der Hauptfigur beruht, deren Identität völlig unklar ist (Leiendecker 2015, 41). Mind-Game-Filme spielen mit der Hauptfigur oder dem Publikum, was jedoch im Gegensatz zu Mindfuck optional ist. Puzzlefilme sind solche, die wiederholtes Anschauen, Diskussion und Nachdenken fördern. Dies ergänzt er dadurch, dass Informationen vorenthalten werden oder sich als falsch herausstellen (Leiendecker 2015,

44). In seinen Ausführungen erwähnt er öfters, dass diese sich explizit auf Horrorfilme beziehen, etwa im Zusammenhang mit dem unbewussten Tod oder Träumen. Bettinson (2014, 282) betont hinsichtlich **The Lake House**, „the narration sets up a false and misleading chronology, inverting causal events and exploiting the viewer's default assumptions of linear storytelling.", erwähnend dass „puzzle films abound with motifs (like windows and mirrors) implying the flawed, partial, and ambiguous perception of the main protagonist (2014, 288). Dazu zählen ebenso Charakterverdopplungen oder -aufsplittungen, wie in **Enemy** oder **The Double**. Bettison sieht als Subtyp der Puzzlefilme solche, in denen die geistige Gesundheit der Protagonistin*innen in Frage gestellt wird. Da gibt es den „Anagnorisis Plot", „pretext of a mystery suppresses and delays a major revelation involving the protagonist's sanity, identity, or oncological essence", wozu er Filme wie **Dream House**, **The Number 23**, **Hide and Seek**, **Jacob's Ladder** oder **Angel Heart** zählt. Diese Aussage finde ich fraglich als Puzzlefilm, weil das nicht im Plot begrün-

det ist, sondern in der Psyche. Der „female fantasist plot“ geht von einer unerklärbaren Erfahrung aus, was an ihrem Geisteszustand zweifeln lässt, **What lies beneath** oder **Black Swan** sind Beispiele dafür. Schliesslich der „paranoia mind-game Film“, in dem Frauen skeptischen Behören klar machen müssen, dass ihr Kind vermisst wird, **Bunny Lake is missing** oder **The Forgotten**. Er erfasst richtig (2014, 291), „Puzzle films thrive on epistemic uncertainty“, dazu „ontological doubts about the natdass ure of the diegetic world.”. Diese Definitionen finde ich völlig passend, Puzzlefilme stellen unsere Welt in Frage, stellen sie auf den Kopf. Dies ist bedeutend, in unseren Zeiten von Fake News und dem Verlust jeglicher Gewissheiten. Totalitäre Politiker*innen bedienen sich häufig der abstrusesten Geschichten, mit dem Ziel, dass die Leute ihr Gehirn abstellen, während die Puzzlefilme immerhin unser Hirn besonders beanspruchen. Das ist mehr so als bei einem Krimi, denn „Puzzle film soften construct polysemous explanatory systems, riddling the text with permanently ambi-

guated gaps“, was wiederholtes Sehen nahelegt (Bettinson 2014, 293).

Oder man sollte intelligent sein, weil Puzzlefilme durch Geschwindigkeit und Gedächtnis als intelligent angesehen werden können? Man die narrativen Details beherrschen, sich daran erinnern, doch dazu braucht es genauso eine kognitive Schnelle. Wir als Zuschauer*innen können zwar, wenn wir nicht im Kino sind, die Pausetaste drücken, aber di Möglichkeit bleibt den Protagonisten nicht. Hilfreich sind dabei Wiederholungen, wie sie Filme wie **Source Code** oder **Inception** aufweisen. Verwendete Stilmittel sind dazu Neuordnung und Rekursion (Cameron & Misek 2014, 119). Dies stellt uns freilich vor neue Herausforderungen, wann gibt es in der Realität eine exakte Wiederholung des Gleichen? Das zeigte das Meisterwerk **A Torinói ló**, das dadurch an Spannung gewinnt, indem in den gleichen Szenen sich jeweils Minimales ändert.

Es existieren folgende dissonante Beziehungen zwischen Kognitionen, die beim narrativen Verständnis auftauchen können:

• Incongruities: Two or more elements of a story can be in a dissonant relation with each other in an intratextual conflict."

• Impossibilities: An element of the narrative is at dissonance with cognitions held by the viewer. Konfligieren mit elementarem Wissen

• Belief Conflicts: elements of the narrative give rise to cognitions in viewers that are at odds with their acquired cognitions, such as subjective beliefs, specific cultural norms or personal attitudes

1.4 Erleichterungen der Interpretation

Puzzlefilme stellen eine grosse Herausforderung dar. „Impossible puzzle films striking a balance between offering viewers challenging incongruities on the level of the narrative on one hand, while maintaining their immersion and willingness to engage in interpretative and analytic operations on the other (Kiss & Willemsen 2018, 139). Dabei müssen sie verhindern, dass das Publikum aufgibt, was in der Regel dann doch mit klassischen Erzählstrategien gelingt. „Holding on to their narrativising drive viewers keep trying to make sense of these films on the diegetic, intratextual and often immersed level. They investigate 'how the film works' rather than asking 'what it means'; they attempt to 'crack the codes' of complexity, rather than extracting symbolic, symptomatic or meta-fictional meanings of the type associated with art cinema" (Kiss & Willemsen 2018, 163). Man schaut Filme natürlich in erster Linie zur Unterhaltung, kann sich an den Szenen er-

götzen. Dennoch wendet das Publikum verschiedene Strategien an, um solche Filme besser zu verstehen (Kiss & Wilhelmsen 2018, 111f):

- Creation of unnatural frames: die Erweiterung oder Ausblenden bestehender Frames, etwa, dass Tiere sprechen können, dass Geschichten nicht linear erzählt werden müssen
- Generification: Zuweisung zu bestimmten Genres, in der Fantasy sind sprechende Tiere normal, in der Science-Fiction Aliens. Das macht auch den Unterschied aus, dass ich im Gegensatz zu anderen Autoren **Primer** nicht als Puzzlefilm ansah, weil es sich um Zeitmaschinen handelte. Generell zeigen Phantastik und Fantasy grundsätzlich Unerklärliches.
- Subjectification: Zuschreibung zur subjektiven Erfahrung von Erzähler*in oder Protagonistin*nen, zu inneren Zuständen wie Halluzinationen, Träume, verzerrte Wahrnehmung, psychotische Episoden
- Foregrounding the Thematic. Zuschreibung zu übergreifendem Thema wie zum Beispiel Schreibstau in **Adaptation**

oder **Stranger than fiction**, über das Mimetische hinausgehend.

- Reading allegorical: dass es abstrakte Ideen über den Zustand der conditio humana sind, bezieht sich auf extratextuelles, wie zum Beispiel auf den Einfluss von Technologie auf unserer Wahrnehmung.
- Satirisation or parody: sich lächerlich machen über etwas
- Positing a transcendental realm: wird auf solche transzendentalen Bereiche wie Himmel, Hölle, Fegefeuer zurückgeführt
- Do it yourself: offengelassen, damit man eigene Geschichten kreiert
- Zen way of reading: Akzeptanz der Dissonanz

Die Regie kann es uns erleichtern durch stilistische Mittel, so von den Übergängen, andere Farbgebung, die Personen anderes aussehen lassen, oder indem wechselnde Orte oder Zeiten explizit bezeichnet werden. Puzzlefilme können sanfte, versteckte Hinweise ausstreuen, die für aufmerksames Publikum Erklärungen anbieten. Dazu wird der psychische Geisteszustand herangezogen oder quasi-wissenschaftliches wie Pa-

rallelwelten, Zeitreisen, Quantenmechanik, die beide real nicht unmöglich sind.

Helfen können dabei auch Diagramme (s. Panek 2019; Kiss & Willemsen 2018, 192f; Ghislotti 2009; Pu 2024) oder eine Aufzeichnung der Chronologie. Es hat sehr viel mit unseren Wahrnehmungsfähigkeiten zu tun, wie die Experimente „The invisible Gorilla“ von Chabris & Simons (2010) zeigen: Mehr als die Hälfte der Versuchspersonen sieht den Gorilla nicht. Noch extremer ist das bei Zaubershows, wo wir kaum dahinter blicken, wie die Tricks funktionieren, obwohl da nichts mit übernatürlichen Dingen zu und hergeht (Ekroll, 2019).

Elsaesser (2009, 17f) spricht von verschiedenen Motiven, die Mind-game Filme kennzeichnen:

• Protagonist wird Zeuge von, oder nimmt teil an Ereignissen, dessen Bedeutung oder Konsequenzen nicht klar sind. Suspension Ursache Wirkung, Auflösung Linearität **Memento**

• Protagonist liegt falsch, hinsichtlich des Unterschiedes zwischen der Realität und seiner/ihrer Imagination. Realität wird

nicht als solches wahrgenommen, wird als Simulation aufgefasst. **The Matrix**

- Freund*in, Kamerad*in sind nur vorgestellt, **Donnie Darko**
- Protagonist*in fragt sich „Wer bin ich' „Was ist meine Realität" „Bin ich am leben oder schon tot?" **Minority Report**,
- Protagonist*in können nicht verschiedene Welten unterscheiden, sind sich dessen oft nicht bewusst, wie bei Parallelwelten, **The Sixth Sense**
- Die Existenz oder das Verschwinden eines Kindes wird als Illusion hingestellt. **The Village**

So können Mindgame-Filme analysiert werden, auch unter Zuzug von zum Beispiel unzuverlässigen Erzähler*innen oder Umkehr von Kausalketten, zudem Psychologie (zum Beispiel Psychopathologie) und Mathematik (zum Beispiel Stochastik) bemühend. Diese Kategorien reichen freilich nicht aus, um einen Film als Puzzle zu bezeichnen, sie erleichtern die Interpretation. Elsaesser (2009, 24f) erwähnt Paranoia (**Los Otros**), Amnesie (**Memento**) und Schizophrenie (**Donnie Darko**), wobei wichtig sein kann, dass diese nicht von Anfang an be-

kannt sind, entweder am Ende als Erklärung gegeben wird oder dies uns überlassen wird.

Wer sich trainieren will, sollte generell Folgendes tun:

- Filme aufmerksam und konzentriert verfolgen
- Filme reflektieren, darüber nachdenken
- Mit anderen Personen über den Film diskutieren

Wie relativ alles ist, zeigt eine Anekdote von mir: ich war Teilnehmer in einem Thinktank mit sehr vielen bekannten Professoren der Universität, und gab im Rahmen dessen ein Seminar über die Brüchigkeit von Realität und Wahrnehmung, was so gut besucht war wie kein anderes Seminar, obwohl dies zu dem ungünstigsten Zeitpunkt für die Professoren stattfand. Ich spielte die Trompetenszene aus **Mulholland Drive**, mit der die Professoren absolut nichts anfangen konnten. Als ich die gleiche Szene in einem Workshop auf dem Weltkongress der Hochbegabten vorspielte, sahen diese den Sinn darin.

1.5 Selektionskriterien

Es langt natürlich, sich zu sagen, was da abgegangen ist, verstehe ich nicht, aber wenn man mehr wissenschaftlich vorgehen will, helfen folgende Merkmale:

- Fragmentierte spatio-temporale Realität, Auflösung Kausalsequenz, zerfetzte Chronologie
- Zeitschleifen oder unmögliche Schleifen
- Unstabile Charaktere mit gespaltenen oder sich vervielfachenden Identitäten
- Unzuverlässige Erzähler*innen
- Erschütternde Paradoxien, unauflösbare Widersprüche
- Ungelöste Ambiguitäten
- Modular forking paths multiple drafts, multiplicity embedded plotlines
- Narrative Komplexität, unentwirrbarer Plot

Gleichfalls soll der Plottwist nicht dazu gezählt werden, wie er in **Los Otros** oder **The Sixth Sense** stattfindet.

Man könnte alle Doppelgängerfilme dazu zählen, denn die sind prinzipiell verwir-

rend. So ist es mit einem Film wie **The Broken**, der einem den Boden unter den Füssen wegzieht, unsere Realitätswahrnehmung der Identität unterminiert. Das gleiche gilt für Zeitreisefilme, die die lineare zeitliche Folge und das Ursache-Wirkungs-Gefüge umstellen. In beiden Fällen müssen weitere Kriterien zutreffen, so wie in **Siworae**, wo zwei Personen aus unterschiedlichen Jahren kommunizieren, sich die zwei Zeitlinien überschneiden.

Kiss und Willemsen (2018) verweisen darauf, dass ein Zeitreisefilm dann zählt, wenn er multiple simultane auch widersprüchliche Welten präsentiert, also nicht **Back to the Future**, sondern **Source Code**. Sie zählen auch die Metalepse dazu, weil sie die singuläre ontologische Realität stört, wenn extradiegetische Erzähler*innen in die diegetische Welt gelangen, wie in **Stranger than Fiction** oder **Adaptation**.

Wie ist es mit Ambivalenz, – wie in **Resurrection**: sind die Personen doch lebendig oder wirklich tot? – oder Unerklärlichem? Aber auch das würde zu weit führen, jeder Spukhausfilm würde dazugehören. Es geht auch nicht einfach um Uner-

klärbares, das ist zu affin dem Übernatürlichen. Gleiches gilt für den Traum, wenn sich alles am Ende als Traum erweist, wie in **The Face in the Window**.

Ebenfalls nicht gezählt wird, wenn bisher Verborgenes oder Geheimes aufgedeckt wird, Selbst wenn Singer (2022) die letztendliche Aufklärung des who-, why- and how-dunnits im Gegensatz zu meiner Meinung zu einem Typ von Puzzlefilmen zählt (wie **Seven**), gelangt er auf den richtigen Weg: „Some don't so much contain a riddle to solve as much as the film itself is constructed as an enigma that defies easy answers, or any definite answer at all. This could be the interlocking double timeframes of Christopher Nolan's Memento (2000), which tries to replicate its amnesiac protagonist's short-term memory lapses. Or the playful narrative diversions and roundelay of shifting identities in certain Jacques Rivette films.". Erwähnen tut er u.a. **Rashomon**, **Existenz**, **Mullholland Drive, Blowup**.

Was fast unheimlich ist, dass vor allem totalitäre Politpropaganda den Kriterien für Puzzlefilme entspricht: Unverständliches,

Inkohärentes, Widersprüchliches, Falschaussagen, wie es zum Beispiel Mannoni (2022) für Hitler feststellte, aber auch die Propaganda von Trump dazu zählt.

1.6 Eine kurze Zeitgeschichte des Puzzlefilms

Verschiedene Publikationen verorten den Puzzlefilm erst seit Beginn der 1990ziger Jahre, was sicher für Hollywood zutrifft, gerade mit der Popularisierung des Konzeptes durch Filme wie **Inception** (Buckland 2014; Cameron & Misek, 2014; King 2014; Ros & Kiss, 2018). Aber es gab ihn viel früher, wenn auch nicht seit Beginn der Filmgeschichte. Wie passt es dazu, dass zumindest Mainstreamfilme über die Zeit mehr Schnitte haben, dass mehr geschieht und sie dunkler geworden sind (Cutting et al., 2011)? Cutting (2016, 1713) sieht in seinem geschichtlichen Überblicksartikel über Narration kein grundsätzliches Problem darin: „Popular movies grab and hold our attention. One reason for this is that storytelling

is culturally important to us, but another is that general narrative formulae have been honed over millennia and that a derived but specific filmic form has developed and has been perfected over the last century. The result is a highly effective format that allows rapid processing of complex narratives.". Von seinen 150 nach Box Office und Rating analysierten Filmen sind 28 phantastischer Natur, aber ein Puzzlefilm war nicht darunter, also sollte seine Aussage nicht unbedingt generalisiert werden.

In der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts gab es nur einen Puzzlefilm, **Rashomon**. Zwischen 1950 und 1989 ist die Zahl ungefähr gleichgeblieben (abb. 1). Erst ab 1990 nahm die Menge der Puzzlefilme deutlich zu, in der ersten Dekade dieses Jahrhunderts sogar markant, um dann wieder zurückzufallen, um in der jetzigen ersten Hälfte der Dekade ziemlich abzufallen. Ist unser Leben so kompliziert geworden, dass wir nicht auch noch hochkomplexe Filme brauchen? In den 1960ziger war es vor allem Alain Robbe-Grillet, der für Puzzlefilme sorgte. Bei Puzzlefilmen lassen sich weniger Trends ausmachen, die Kriterien sind zeit-

lich invariant. Vielleicht hat es geholfen, dass mit Videokassetten, DVDs und Blurays es möglich und einfacher wurde, einen Film mehrfach anzusehen. Ob dann die Digitalisierung dazu führte, dass zum einen nur leichte Kost bevorzugt wurde und dass zum anderen wir durch die Social Media keine Zeit mehr haben, um uns ausführlich mit Filmen zu beschäftigen, muss als Hypothese hinhalten.

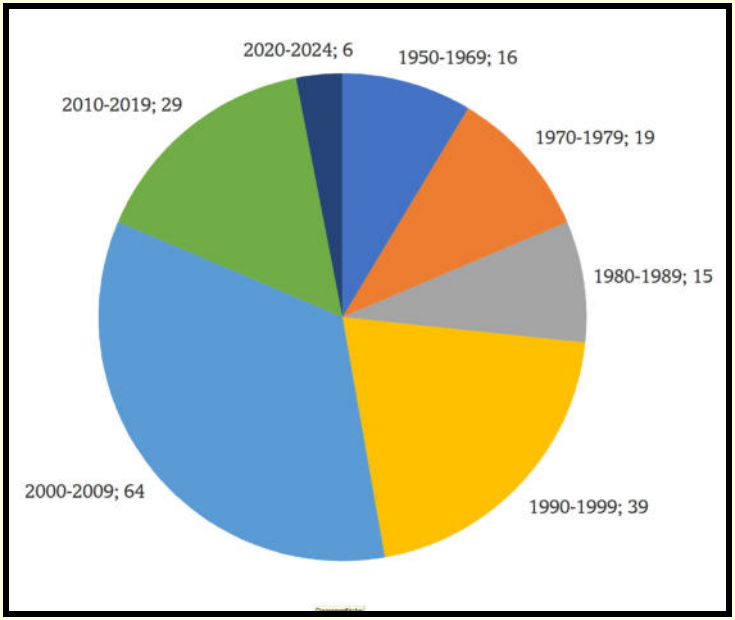


Abb. 1: Anzahl Puzzlefilme nach Dekade

Die USA dominiert auch hier in der Anzahl Puzzlefilme, allerdings überhaupt nicht so wie sonst und wenn Coproduktionen mitgezählt werden, steht es hinter Frankreich zurück (Abb.2). Andere Erdteile ausser Europa und Nordamerika sind nur schwach vertreten. Interessant ist, dass Spanien den vierten Platz belegt.

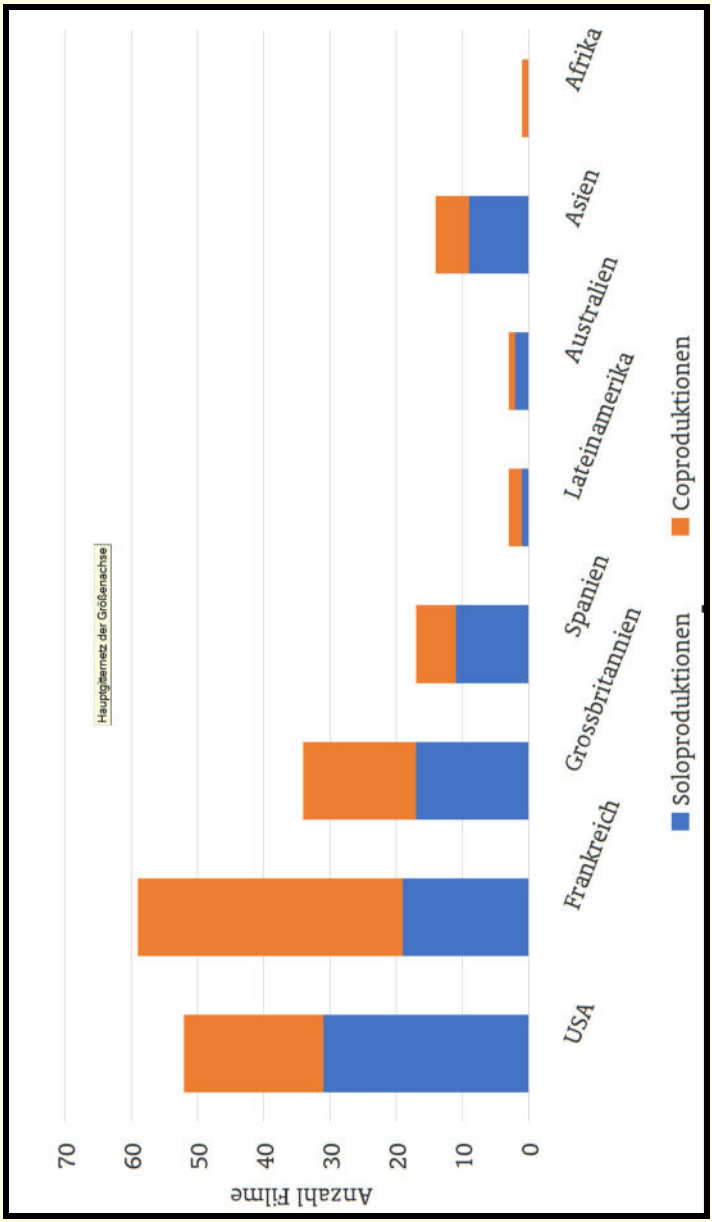


Abb. 2: Anzahl Puzzlefilme nach Produktionsländern

Ein interessantes Phänomen stellte ich fest: nehme ich alle von mir deklarierten Puzzlefilme (ohne Kurzfilme) haben eine durchschnittliche Bewertung von 5.17 und eine durchschnittliche Laufzeit von 105.20 Minuten, die gleichen Kriterien angewendet auf nicht von mir deklarierte Puzzlefilme, ist die Bewertung einiges schlechter mit 4.23, aber die Laufzeit höher mit 109.21 Minuten. Puzzlefilme müssen sorgfältiger konstruiert werden, besser durchdacht. Entgegen meiner Vorannahme brauchen sie jedoch nicht länger dafür, was man durchaus als Erleichterung sehen kann.

1.7 Zentrale Regisseur*innen im Puzzlefilm

Bestimmte Regisseure haben ein bestimmtes Faible für Puzzlefilme, aufgeführte Puzzlefilme in Tabelle 2 im Vergleich zum Gesamtoeuvre der von mir gesehenen Filme des Regisseurs: Brothers Quay (12/15), Alain Robbe-Grillet (7/9), Jacques Rivette (3/4), Ju-

lio Medem (3/4), Christopher Nolan (5/9), David Lynch (4/8), Raoul Ruiz (5/11), Andrej Tarkowskij (4/9), Peter Greenaway (3/7), Michelangelo Antonioni (3/8). Regisseurinnen sind ganz schwach vertreten, nur 4 Regisseurinnen und eine in Co Regie sind aufgeführt. Ansonsten ist es extrem selten, dass Artikel über Regisseur*innen erscheinen und deren Bezug zu Puzzle- oder Mindgame-Filmen, einzig deuten einzelne Aussagen darauf hin. Hier stellt sich die Frage, wie bewusst und absichtlich Puzzlefilme gemacht werden.

Tohill & Tombs (1995, 231) bezeichnen Robbe-Grillet als „the most intellectual european sex-film maker. His approach to the subject is certainly cerebral.“. Einerseits würde ich ihn nicht als Sexfilmmacher bezeichnen und was die Intellektualität betrifft, gilt das weltweit. Tohill & Tombs (1995, 232) relativieren denn auch: „In a Robbe-Grillet film, sex is merely part of the game being played. All of his films are intricate games or puzzles that the viewer tries to make sense of”. Weiter dies ausführend schreiben sie (1995, 233), dass er: „construct complex narratives, stories that

are kaleidoscopic puzzles that the audience has to complete. All his films have missing elements.". Damit sind sie offen für Interpretationen, was das Publikum engagiert. Schliesslich über seine intellektuellen Filme (1995, 243): „Robbe-Grillet's films are difficult because of the way they play around with film form." Die Experimente mit der Narration seien nur möglich, weil er Low-Budget war.

Phillips (2011, 152) schliesst sich dem an: „It is the overriding paradox of these films that, on one hand, they exhibit a controlling drive, and on the other demand the spectator's active participation in a difficult cinema, the interest of which very largely resides in the intellectual challenge it poses to its audience. …Robbe-Grillet invites us to question all received wisdom, to go beyond the surface image, beyond self and other, searching for *something*, something more, more than history, sex, life or death.". Seine Filme seien Spiele, verglichen mit Puzzles (2011, 12). Dieses ausführend (2011, 143): "In *La belle Captive*, then, as in all of Robbe-Grillet's other films, it is impossible to retrace a coherent story, to dis-

tinguish what really happened from what was only dreamt or imagined, and just as the boundaries between the real and the imaginary are blurred, so is that between life and death".

Man sollte meinen, dass in totalitär regierten Ländern Puzzlefilme häufiger auftreten, um so der Zensur zu entgehen. Einerseits deren Unverständlichkeit, andererseits deren geringes Publikumsinteresse. Aber die Sowjetunion ist nur mit vier Filmen vertreten, davon drei von Tarkowskij. Und selbst bei denen ist ihr Status als Puzzlefilm nicht klar. Kreimeier (1987, 153) sieht dies in **Stalker** gerechtfertigt: „gerade diese Ambivalenz zeichnet STALKER aus – eine Qualität, die in nachfolgenden Filmen verloren geht.", dazu eine enigmatische Bildsprache, die Geheimnisse der Zone oder die gezeigten Kreuzungen von Tieren. Bei **Serkalo** (1987, 122f) spricht er von labyrinthisch organisierter Stoffmasse und vier Erzählebenen mit je spezifischen Erzählformen, schwieriger Identifizierung der Figuren und zeitlicher Zuordnung der Episoden, ein hohes Mass an Konzentration von Zuschauer*innen verlangend. Hinsichtlich

Offret (1987, 175): „Tarkowskij lässt dem Zuschauer keinen Spielraum; er verweigert ihm die Möglichkeit, über Bedeutungsvarianten, Ambivalenzen, Alternativen nachzudenken.“ Ausgerechnet bei **Soljaris** gibt es keinen Hinweis auf Puzzlefilm-Merkmale wie auch in den anderen Artikeln des Buches. Auf die Zeit in Tarkowskij Werk eingehend: „However, if for Bazin depth-of-field framing reveals the ambiguity of reality within the temporal continuum, Tarkovsky calls the continuum itself into question; time appears not as a flow, but as a seam that sutures Folds in space.” Bird (2008, 202)

David Lynch ist eigentlich ein Meister des Puzzlefilms, **Mulholland Drive** und **Lost Highway** werden in den Standardwerken zum Puzzlefilm exemplarisch aufgeführt, etwas weniger **Inland Empire** und überhaupt nicht **Eraserhead**. Neben **L’Année dernière à Marienbad** waren Lynchs Filme jene, über die ich zuerst rätseln musste. Olson (2011, 527) erwähnt, dass **Eraserhead**, **Lost Highway** und **Mulholland Drive** nonlineare Narrative haben. **Inland Empire** beschreibt er (2011, 676), dies mit **Alice in**

Wonderland vergleichend, als „dream world of the subconscious, where both heroines encounter confusing distortions of reality." Und zieht Parallelen zu Kafkas Arbeiten, betonend (2011, 668f), „INLAND EMPIRE'S dreamy mystifications were deemed drearily incomprehensible by many viewers", was zu „Lynch's most complex cinematic dream" führt. Lynchs Kunst hinterfragt die Realität, so in **Eraserhead** oder in **Lost Highway:** „the artist has shown a fascination for shifting realities and a fluid, boundary-crossing sense of human identity, the idea that this van also be that, that surface seeing can be misleading" (2011, 407). Bezüglich **Mulholland Drive** „Lynch puts a lot of stock in double meanings and the open interpretability of the way things sound, as opposed to the way they read (2011, 556). Odell & Le Blanc schlagen in die gleiche Kerbe (2007, 83): „the way in which time can be fashioned into a dreamlike logic, neither forward nor backward, but existing simultaneously, would feed into both Lost Highway and INLAND EMPIRE". Mit **Mulholland Drive** wird die Zeit verzerrt. **Lost Highway** sehen

sie als Möbius strip, eine Strasse ohne Anfang und Ende, „its existential voyage ultimately leads to where it began – a never-ending journey of despair forever accelerating but never escaping its confines." (2007, 97). Die objektive Realität wird erschüttert, jede andere Realität ist gleich gültig. Ein Lynchs Film ist „an emotional and intellectual journey that require an audience's serious attention and preferably multiple viewings, during which new meanings can be derived and additional emotions exposed." (2007, 127). Diese Zitate zeigen unzweifelhaft, dass Lynch originär Puzzlefilme machte, die dazu alle hervorragend sind.

Die kanadische Cinemateque (2024) schreibt zu Jacques Rivette, sich auf **Céline et Julie vont en bateaux**, **Le Pont du Nord**, **L'amour fou** und **La Bande des Quatre** beziehend, von denen ich nur den ersten gesehen habe, den ich damals allerdings nicht als Puzzlefilm wahrnahm: „To watch a performance in a Rivette film is to participate in the stone-by-stone creation of a world. His fractal vision of Paris constitutes a place like no other, one traversed via a space-and-time-rending approach to montage,

through which we see the shattering breakthroughs and shadowy dead-ends borne out by acting, in life and on the stage. In these four films, one can witness Ogier defy almost any limits to the roles she inhabits: an outcast partner in L'amour fou, an ensnared actor in Céline and Julie, an ex-prisoner in La Pont du Nord, and, finally, a theatre director in The Gang of Four. Consider the connections and doublings among these roles one path through the labyrinths of Rivette's cinema, a place still awaiting full rediscovery.". Diese Aussage qualifiziert ihn als Puzzlefilmer.

Luis Buñuel ist ein Meister des Surrealismus und des Traums. Dennoch sind hier nur zwei seiner Filme vertreten, viele sind nichtphantastischer Natur. Ausgehend vom „surrealistischen Axiom des Schocks und der Verstötung kultureller Selbstgewissheiten bei den Rezipienten", einem Filmemacher, dessen Werk vom Wesen des Widerspruchs bestimmt ist (Jansen 1980, 7). Die Realität wird sozusagen untergraben, die Phantasie der Zuschauer*innen in Gang setzen, dem Mechanismus des Traums angepasst (Jansen 1980, 23f). Mit einer kompli-

zierten Rückblendenstruktur von **Ensayo de un crimen** entfaltet der seine Wirkung durch Verschachtelung von Zeitsprüngen, Vorstellungen, Assoziationen und Wunschträumen und einer durch Überlappungen und Überlagerungen bestimmten Sequenzen- Struktur, was ähnlich in **Le Fantôme de la Liberté** auftritt. Dazu bestehen vieldeutige, ambivalente Signale und Obsessionen (Jansen 1980, 31ff). Sogar ein direkterer Bezug wird hergestellt, bezogen auf **Cet obscur Objet du Désir**: „Er verhält sich in diesem Detail wie im ganzen Film surrealistisch: er nimmt einen Gegenstand seine gewohnte Bedeutung und überlässt es dem Zuschauer, mit neuen Bedeutungen zu spielen“ (Eder 1980, 157). In **La Voie Lactée**, **Le Charme discret de la Bourgeosie**, und **Le Fantôme de la Liberté** gibt es keine durchgehende Handlung, keine Geschichte wird erzählt. Buñuel bringt „unser Gefühl für die Wirklichkeit unser Vertrauen auf die Logik ins Wanken. Er ermöglicht es so, im Film seine eigene Wirklichkeit und Logik zu entwickeln.“ (Eder 1980, 148). Das alles sind Aussagen, die belegen, dass Buñuel in viele

seiner Filme zu den meistern des Puzzlefilms gehört.

Michelangelo Antonioni wird bis auf **Blow-Up** selten erwähnt in Literatur zu Puzzlefilmen, dient auch nicht als Exponent des phantastischen Kinos. Dennoch, seine „Filme brechen radikal mit der Tradition des narrativen Films. Ihre Dramaturgie ist die einer Entdramatisierung des Geschehens, ihre Erzählweise ist offen, elliptisch und fragmentarisch und gegen filmische Wahrnehmungskonventionen gerichtet.“ (Kiefer 2008, 36). Es gibt den permanenten Zweifel an der filmischen Formung der Wirklichkeit. Und in **Blow-Up** und **Professione: Reporter** kämpfen ein Fotograf und ein Reporter mit dem, was Realität ist und darüber gerät ihre Identität ins Schwanken (2008, 40f).

1.8 Liste von Puzzlefilmen in der Phantastik

In Tabelle 2 sind alle phantastischen Puzzlefilme aufgeführt, egal ob von mir so be-

zeichnet oder von anderen Autoren. Letztere sind nur dann aufgeführt, wenn diese als Puzzlefilme solche bezeichneten, die ich nicht als Puzzlefilm ansah. Bei den von mir erwähnten Puzzlefilmen ist nicht gesondert erfasst, wenn andere Autoren diese ebenfalls als Puzzlefilm bezeichneten.

Tabelle 2: Eigen- und Fremddeklarierte Puzzlefilme, NA = nicht verfügbar; ZB = zukünftiger Band; ELSA = Elsaesser 2009; KISS = Kiss & Willemsen 2018; BUCK1 = Buckland 2009; BUCK2 = Buckland 2014; SING = Singer 2022; GIDS = Geheimnisse in dunklen Sphären

Regisseur*in	Filmtitel	Jahr	Herkunft	Quelle	Band AH
Kubrick, Stanley	2001: A Space Odyssey	1968	GB/US	GIDS	1
Amenábar, Alejandro	Abre los ojos	1997	FR/IT/SP	GIDS	5
Plaza, Paco	Abuelitos	1999	SP	GIDS	28
Ferrara, Abel	Addiction, The	1994	US	GIDS	4
Kavur, Ömer	Akrebin Yol-cugu	1996	TR	GIDS	2
Balagueró, Jaume	Alicia	1994	SP	GIDS	5
Medem, Julio	Amantes del circulo polar, Los	1998	SP	GIDS	28

Quay, Stephen & Timothy	Anamorphosis or De Artificiali Perspectiva	1991	GB	GIDS	6
Parker, Alan	Angel Heart	1987	US	ELSA	4
Rochant, Éric	Anna Oz	1996	CH/FR/IT	GIDS	4
Resnais, Alain	Année dernière à Marienbad, L´	1961	FR	GIDS	4
Bertrand, Diane	Annulaire, L'	2005	DE/FR/GB	GIDS	28
Von Trier, Lars	Antichrist	2009	DE/DK/IT/PL/SW	GIDS	26
Medem, Julio	Ardilla Roja, La	1993	SP	GIDS	7
Quay, Stephen & Timothy	Are We Still Married? (Stille Nacht II)	1992	GB	GIDS	6
Schaad, Alex	Aus meiner Haut	2022	DE	GIDS	ZB
Robbe-Grillet, Alain	Belle captive, La	1983	FR	GIDS	28
Bonello, Bertrand	Bête, La	2014	CA/FR	GIDS	ZB
Antonioni, Michelangelo	Blow-up	1966	GB	SING	6
Kounen, Jan	Blueberry	2004	FR/GB/MX	GIDS	28

Berry, Richard	Boîte noire, La	2005	FR	GIDS	28
Berlinger, Joe	Book of Shadows: Blair Witch 2	2000	US	GIDS	6
Gilliam, Terry	Brazil	1985	GB	GIDS	1
Ellis, Sean	Brøken, The	2008	FR/GB	GIDS	25
Bress, Eric & Gruber, J. Mackye	Butterfly Effect, The	2004	US	BUCK 2	26
Sellars, Peter	Cabinet of Dr. Ramirez, The	1991	DE/FR/US	GIDS	5
Quay, Stephen & Timothy	Cabinet of Jan Svankmajer, The	1984	GB	GIDS	6
Seidelman, Arthur Allan	Caller, The	1988	US	GIDS	28
Guerín, Claudio	Campana del Infierno	1973	FR/SP	GIDS	8
Quay, Stephen & Timothy	Can't Go Wrong Without You (Stille Nacht IV)	1993	GB	GIDS	6
Buñuel, Luis	Cet obscur Objet du Désir	1977	FR	GIDS	4
Walker, Michael	Chasing Sleep	2000	CA/FR/US	KISS	28

Jeunet, Jean-Pierre	Cité des Enfants perdus, La	1995	DE/FR/SP	GIDS	4
Wachowski, Lana, Wachowski Andy & Tykwer, Tom	Cloud Atlas	2012	DE/US	GIDS	22
Haneke, Michael	Code Inconnu: Récit Incomplet De Divers Voyages	2000	FR/DE/ROM	GIDS	6
Byrkit, James Ward	Coherence	2013	US	KISS	25
Quay, Stephen & Timothy	Comb, The (From the museum of sleep)	1990	GB	GIDS	28
Hanss, François	Corps à corps	2003	FR	GIDS	28
Vigalondo, Nacho	Cronocrímenes, Los	2007	SP	KISS	25
Côté, Denis	Curling	2010	CA	GIDS	28
Scott, Tony	Déjà Vu	2006	US	BUCK 2	28
Kelly, Richard	Donnie Darko	2001	US	BUCK 1	5
Ayoade, Richard	Double, The	2013	GB	GIDS	25

Quay, Stephen & Timothy	Dramolet (Stille Nacht I)	1988	GB	GIDS	6
Sheridan, Jim	Dream House	2011	CA/US	BUCK 2	28
Greenaway, Peter	Drowning by Numbers	1988	GB/NL	SING	3
Rivette, Jacques	Duelle	1976	FR	GIDS	6
Antonioni, Michelangelo	Eclisse, L'	1962	FR/IT	GIDS	6
Robbe-Grillet, Alain	Eden et après, L'	1970	CZ/FR	GIDS	28
Liman, Doug	Edge of Tomorrow	2014	US	BUCK 2	28
Haghighi, Mani	Ejhdeha Vared Mishavad!	2016	IA	GIDS	28
Gertsch, Lisa	Electric Fields	2024	CH	GIDS	28
Villeneuve, Denis	Enemy	2013	CA/SP	GIDS	25
Heller, Jack	Enter nowhere	2011	US	KISS	28
Quay, Stephen & Timothy	Epic of Gilgamesh or This Unnameable Little Broom, The	1985	GB	GIDS	6
Lynch, David	Eraserhead	1976	US	GIDS	2

Erice, Victor	Espíritu de la Colmena, El	1973	SP	GIDS	2
Gondry, Michel	Eternal sunshine of the spotless mind	2004	US	BUCK 1	5
Cronenberg, David	eXistenZ	1999	CA/GB	ELSA	3
Buñuel, Luis	Fantôme de la Liberté, Le	1974	FR	GIDS	2
Ortiz, Isidro, Padrissa, Carlos, Olle, Alex	Fausto 5.0	2001	SP	GIDS	6
Salim, Ulaa	For Evigt	2024	DK/IS/NO	GIDS	28
Ruiz, Raoul	Généalogies d'un crime	1997	FR	GIDS	4
Kavur, Ömer	Gizli Yüz	1991	TR	GIDS	4
Ramis, Harold	Groundhog day	1993	US	BUCK 2	3
Coulibeuf, Pierre	Guerriers de la Beauté, Les	2002	BE/DE/FR	GIDS	4
Natali, Vincenzo	Haunter	2013	CA	BUCK 2	NA
Polson, John	Hide and Seek	2005	US	BUCK 2	28
Ibáñez, Gabe	Hierro	2009	SP	GIDS	28
Rivette, Jacques	Histoire de Marie et Julien	2003	FR/IT	GIDS	6

Robbe-Grillet, Alain	Homme qui ment, L'	1968	CZ/FR	GIDS	28
Hausner, Jessica	Hotel	2004	DE/ÖS	GIDS	28
Pálfi, György	Hukkle	2002	HU	GIDS	6
Madarász, Isti	Hurok	2016	HU	KISS	NA
Franz, Veronika & Fiala, Severin	Ich seh ich seh	2014	ÖS	GIDS	12
Robbe-Grillet, Alain	Immortelle, L'	1963	FR/IT/TK	GIDS	28
Nolan, Christopher	Inception	2010	GB/US	GIDS	28
Cortés, Eduard	Ingrid	2009	SP	GIDS	17
Lynch, David	Inland Empire	2006	FR/PL/US	GIDS	28
Quay, Stephen & Timothy	Institute Benjamenta	1995	GB	GIDS	2
Nolan, Christopher	Interstellar	2014	GB/US	KISS	28
Noé, Gaspar	Irréversible	2002	FR	GIDS	5
Maybury, Joe	Jacket, The	2005	DE/US	BUCK 2	28
Lyne, Adrian	Jacob's Ladder	1990	US	KISS	2
Kim, Ji-woon	Janghwa, Hongryeon	2003	SK	GIDS	6

Marker, Chris	Jetée, La	1962	FR	GIDS	1
Robbe-Grillet, Alain	Jeu avec le feu, Le	1975	FR/IT	GIDS	28
Tuel , Laurent	Jeu d'enfants, Un	2001	FR	GIDS	6
Nakata, Hideo	Kaosu	2000	JP	GIDS	28
Agresti, Alejandro	Lake House, The	2006	SK/US	BUCK 2	28
Stamm, Daniel	Last Exorzism, The	2010	FR/US	GIDS	ZB
Moll, Dominic	Lemming	2005	FR	GIDS	28
Hancock, John D.	Let's Scare Jessica to Death	1971	US	GIDS	17
Marker, Chris	Level 5	1996	FR	GIDS	3
Bauer, Tristàn	Libros y la Noche, Los	1999	AR	GIDS	4
Tykwer, Tom	Lola rennt	1998	DE	BUCK 1	4
Johnson, Rian	Looper	2012	US/VC	BUCK 2	25
Lynch, David	Lost Highway	1997	FR/US	GIDS	2
Masson, Laetitia	Love Me	2000	FR	GIDS	4

Schroeter, Werner	Malina	1991	DE/ÖS	GIDS	28
Delvaux, André	Man die Zijn Haar Kort Liet Knippen, De	1965	BE	GIDS	2
Kramer, Robert	Manteau, Le	1996	FR	GIDS	4
Wachowski, Andy & Wachowski, Larry	Matrix, The	1998	US	BUCK 1	5
Nolan, Christopher	Memento	2000	US	GIDS	4
Angelopoulos, Theodoros	Mia eoniotita ke mia mera	1998	FR/GR/IT	GIDS	4
Spielberg, Steven	Minority Report	2002	US	BUCK 1	7
Zenide, Ruxandra	Miracolul din Tekir	2015	CH/RO	GIDS	28
Bollók, Csaba	Miraq	2006	HU	KISS	NA
Jones, Duncan	Moon	2009	GB	GIDS	22
Van Dormael, Jaco	Mr. Nobody	2010	BE/CA/DE/FR	GIDS	28
Lynch, David	Mulholland Drive	2001	FR/US	GIDS	4
Robbe-Grillet, Alain	N. a pris les dés…	1975	CZ/FR/TU	GIDS	28

Sletaune, Pål	Naboer	2005	DK/NO/SW	GIDS	28
Hopkins, Ben	Nine Lives of Tomas Katz, The	2000	DE/GB	GIDS	28
August, John	Nines, The	2007	US	GIDS	9
Quay, Stephen & Timothy	Nocturna Artificialia	1979	GB	GIDS	28
Harrison, Greg	November	2004	US	GIDS	28
Paradjanov, Sergej	Nran Guoyne	1968	SU	GIDS	2
Ruiz, Raoul	Nucingen Haus	2008	FR	GIDS	28
Schumacher, Joel	Number 23, The	2007	US	BUCK 2	13
Miike, Takashi	Odishon	1999	JP	GIDS	6
Tarkowskij, Andrej	Offret	1986	FR/SW	GIDS	3
Park, Chanwook	Oldeuboi	2003	SK	BUCK 1	24
Krabbe, Jeroen	Ontdekking van de Hemel, De	2001	GB/NL	GIDS	7
Amenábar, Alejandro	Otros, Los	2001	FR/SP/US	BUCK 1	4

Hurst, Michael	Paradox	2016	US	KISS	NA
Rivette, Jacques	Paris nous appartient	1960	FR	GIDS	4
Assayas, Olivier	Personal Shopper	2016	DE/FR	GIDS	28
Spierig, Michael & Spierig, Peter	Predestination	2014	AU	GIDS	ZB
Yapo, Mennan	Premonition	2007	US	GIDS	28
Nolan, Christopher	Prestige, The	2006	US	KISS	25
Carruth, Shane	Primer	2004	US	BUCK 2	28
Antonioni, Michelangelo	Professione: Reporter	1973	IT/FR/SP	GIDS	4
Greenaway, Peter	Prospero´s Books	1991	FR/GB	GIDS	2
Resnais, Alain	Providence	1977	CH/FR	GIDS	7
Kieslowski, Krzysztof	Przypadek	1981	PL	BUCK 1	28
Kurosawa, Akira	Rashomon	1950	JP	GIDS	2
Dupieux, Quentin	Réalité	2014	BE/FR	GIDS	9

Boe, Christoffer	Reconstruction	2003	DK	GIDS	6
Quay, Stephen & Timothy	Rehearsals for Extinct Anatomies	1988	GB	GIDS	28
Tsukamoto, Shinya	Rokugatsu no hebi	2002	JP	GIDS	6
Chan, Peter, Kim, Ji-woon & Nimibutr, Nonzee	Saam gaang	2002	HK/SK/TH	GIDS	14
Safat, Ilgar	Sahe	2010	ASB	GIDS	28
Bong, Joonho	Salinui chueok	2003	SK	GIDS	13
Chan, Fruit, Miike, Takashi, & Park, Chan-wook	Sam gang yi	2004	JP/HK/SK	GIDS	7
Has, Wojciech	Sanatorium Podklepssydra	1973	PL	SING	2
Linklater, Richard	Scanner Darkly, A	2006	US	BUCK 2	19
Aldrichter, Štepan	Schmitke	2014	DE/TS	GIDS	28
Koepp, David	Secret window	2004	CA/US	BUCK 2	28
Tarkowskij, Andrej	Serkalo	1974	SU	GIDS	16

Ruiz, Raoul	Shattered Image	1998	US	GIDS	4
Kurosawa, Kiyoshi	Shi no otome (aka Rofuto)	2005	JP/SK	GIDS	28
Argento, Dario	Sindrome di Stendhal, La	1996	IT	GIDS	1
Lee, Hyunseung	Siworae	2000	SK	BUCK 2	28
Shyamalan, M. Night	Sixth Sense, The	1999	US	BUCK 1	4
Øie, Pål	Skjult	2009	NO	GIDS	18
Runeborg, Johannes	Sleepwalker	2001	NO/SW	GIDS	6
Howitt, Peter	Sliding doors	1998	GB/US	GIDS	28
Delvaux, André	Soir, un Train, Un	1968	BE/FR	GIDS	2
Tarkowskij, Andrej	Soljaris	1971	SU	GIDS	1
Jones, Duncan	Source Code	2011	FR/US	BUCK 2	ZB
Kelly, Richard	Southland Tales	2006	DE/FR/US	BUCK 2	25
Miller, Paul	Spiderweb	1977	GB	GIDS	4
Tarkowskij, Andrej	Stalker	1979	SU	GIDS	1
Forster, Marc	Stay	2005	US	GIDS	7

Forster, Marc	Stranger than Fiction	2006	US	KISS	28
Boder, Theodor	Strasek der Vampir	1982	CH	GIDS	ZB
Quay, Stephen & Timothy	Street of Crocodiles	1986	GB	GIDS	6
Quay, Stephen & Timothy	Tales From the Vienna Woods (Stille Nacht III)	1992	GB	GIDS	6
Nolan, Christopher	Tenet	2020	GB/US	GIDS	28
Pasolini, Pier Paolo	Teorema	1968	IT	GIDS	4
Cocteau, Jean	Testament d'Orphée, Le	1960	FR	GIDS	2
Sokurov, Alexander	Tichie Stranicy	1993	DE/SU	GIDS	1
Medem, Julio	Tierra	1996	SP	ELSA	28
King, Bradley D.	Time Lapse	2014	US	KISS	NA
Robbe-Grillet, Alain	Trans-Europ-Express	1966	BE/FR	GIDS	28
Ruiz, Raoul	Tres coronas del marinero, Las	1982	CHI/FR	GIDS	4
Smith, Christopher	Triangle	2009	AU/GB	GIDS	28

Ruiz, Raoul	Trois Vies et une Seule Morte	1996	FR	GIDS	2
D'Anna, Claude	Trompe l'oeil	1973	BE/FR	GIDS	ZB
Bilal, Enki	Tykho Moon	1996	DE/FR	GIDS	3
Jaquemet, Simon	Unschuldige, Der	2018	CH/DE	GIDS	27
Ibáñez, Alejandro	Urubú	2019	SP	GIDS	28
Refn, Nicolas Winding	Valhalla Rising	2009	DK/GB	GIDS	11
Finnegan, Lorcan	Vivarium	2019	BE/DK/IR/	GIDS	28
Buñuel, Luis	Voie Lactée, La	1969	FR/IT	GIDS	4
Bell, Indianna & Allen, Josiah	You'll Never Find Me	2023	AU	GIDS	28
Satayev, Akan	Zabludivshiysya	2009	KAS	GIDS	9
Greenaway, Peter	Zed & Two Noughts, A	1985	GB/NL	GIDS	6

1.9 Literatur

Bettison, G. (2014). Knowledge and narrativity in *premonition* and *the lake house*. In: Buckland, W. (Ed.), 279-296.

Bird, R. (2008). Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema. London: Reaktion Books.

Branigan, E. (2014). Butterfly effects upon a spectator. In: Buckland, W. (Ed.), 233-255.

Buckland, W. (2014) (Ed.). Hollywood Puzzle Films. New York: Routledge.

Buckland, W. (2009) (Ed.). Puzzle Films. Complex Storytelling in contemporary Cinema. Chichester: Wiley Blackwill.

Cameron, A & Misek, R. (2014). Modular space time in the 'intelligent' blockbuster. *inception* and *source code*. In: Buckland, W. (Ed.), 109-124.

Chabris, C., & Simons, D. (2010). The invisible gorilla: And other ways our intuitions deceive us. Crown Publishers/Random House.

Cutting, J. E. (2016). Narrative theory and the dynamics of popular movies. Psychonomic bulletin & review, 23(6), 1713–1743.

https://doi.org/10.3758/s13423-016-1051-4
Cutting, J. E., Brunick, K. L., DeLong, E., Iricinschi, C & Candan, A. (2011). Quicker, faster, darker: changes in the Hollywood Film over 75 years. I-perception, 2, 569-576.
Eder, K. (1980). Kommentierte Filmgrafie. In: Luis Buñuel. München: Hanser, 59-158.
Ekroll, V. (2019). Illusions of imagery and magical experiences. i-Perception, 10(4), 1–34.
Elsaesser, T. (2009). The Mind-game Film. In: Buckland, W. (Ed.), 13-41.
Elsaesser, T. (2014), Philip k. dick, the mind-game film, and retroactive causality. In: Buckland, W. (Ed.), 143-164.
Ghislotti, S. (2009). Narrative Comprehension made difficult. Film form and mnemonic Devices in *Memento*. In Buckland, W. (2009), 87-106.
Glinka, M. (o. J.). Mindgame-Movies. <https://filmlexikon.unikiel.de/doku.php/ m:mindgamemovies> 8240?s[]=%2Amind%2A&s[]=%2Agame%2A#mindgame-movies

Hättich, A. (2020c). Wir hätten es wissen können: die prophetische Natur der SF in der Darstellung von Pandemien. III. Des Virus Katalysator: er bringt totalitäre Institutionen auf den Plan. Fantasia 863e, 171-207.

Hättich, A. (2020b). Wir hätten es wissen können: die prophetische Natur der SF in der Darstellung von Pandemien. II. Des Virus Joker: er kompromittiert unsere Menschlichkeit. Fantasia 859e, 153-193.

Hättich, A. (2020a). Wir hätten es wissen können: die prophetische Natur der SF in der Darstellung von Pandemien. I. Des Virus Trumpf: er macht uns zu Untoten. Fantasia 853e, 247-284.

Jansen, P.W. (1980). Der organisierte Anarchist. In: Luis Buñuel. München: Hanser, 7-37.

Kiefer, B. (2008). Michelangelo Antonioni. In: Koebner, T. (Ed.). Filmregisseure. Stuttgart: Reclam, 36-45.

King, G. (2014). Unraveling the puzzle of *inception*. In: Buckland, W. (Ed.), 57-71.

Kiss, M., &Willemsen, S. (2018). Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to

Contemporary Complex Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Kreimeier, K. (1987). Kommentierte Filmografie. In: Andrej Tarkowskij, 81-180. München: Carl Hanser Verlag.
Leiendecker, B, (2015). „They only see what they wanted to see". Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Film. Marburg: Schüren.
Mannoni, O. (2022). Traduire Hitler. Paris: H D ORMESSON.
Mariani, N. (2021). „Puzzle" films and complex storytelling: a challenge to the audience. https://www.researchgate.net/publication/349734981_Puzzle_films_and_complex_storytelling_a_challenge_to_the_audience
Odell, C. & Le Blanc, M. (2007). David Lynch. Harpenden: Kamera Books
Olson, G. (2011). David Lynch. Beautiful Dark. Lanham: Scarecrow Press
Panek, E. (2014). „Show, don't tell". Considering the utility of diagrams as a tool for understanding complex narratives. In: Buckland, W. (Ed.), 72-88.

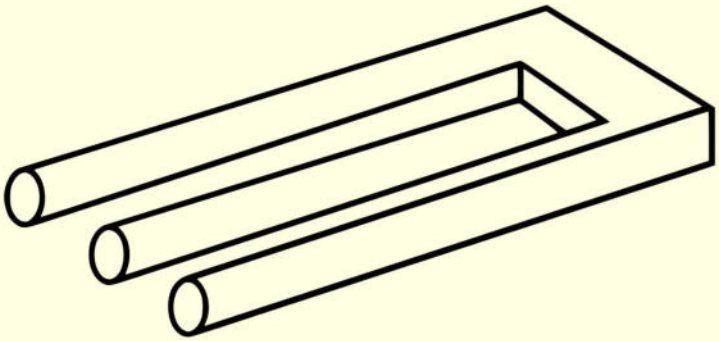
Phillips, J. (2011). Alain Robbe-Grillet. Manchester: Manchester University Press.
Poulaki, M. (2014). Puzzle Hollywood and the return of complex films. In: Buckland, W. (Ed.), 35-53.
Pu, M. (2022). The Discussion Between Puzzle Film and NonLinear Narrative Film, Conference: 5th International Conference on Research in Humanities, 5-23. DOI:10.33422/5th.icrhconf.2022.08.300
Ros, V., & Kiss, M. (2018). Disrupted PECMA Flows: A Cognitive Approach to the Experience of Narrative Complexity in Film. Projections: the journal for movies and mind, 12(1), 71-96. https://doi.org/10.3167/proj.2018.120106
Simons, J. (2014). Complex narratives. In: Buckland, W. (Ed.), 17-34.
Singer, L. (2022). 10 great puzzle films. Films that make us put the pieces together. https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-puzzle-films
Stewart, G. (2014). Fourth dimensions, seventh senses. The work of mind-gaming in the age of electronic reproduction. In: Buckland, W. (Ed.), 165-184.

Tohill, C. & Tombs, P. (1995). Immoral tales. European Sex and Horror Movies 1956-1984. New York: St. Martin's Griffin.

Zerenidis, J. (2021). Top 75 Puzzle Films. https://www.imdb.com/list/ls082832362/

2. Filme

2.1 Eigendeklarierte Puzzlefilme



Abuelitos

Grandparents

Plaza, Paco

Spanien 1999

Horror/Medizin; Kinder; Zerebral-Komplex; – Kurzfilm

Wahrscheinlich ein Krankenhaus, flackerndes Licht in den Gängen, Messgeräte, alte Männer wachen auf und husten. Ein nackter Mann im Bad, ein anderer wird geschlagen, als er stöhnt, ein weiterer will nicht gesehen werden. Ein Kind (Titian Martinez) kommt mit seinem Vater, das Kind wird in die Küche geführt, sie will nicht essen. Der Vater erstickt wahrscheinlich den Opa. Andere prosten zu und trinken eine gelbgrüne Flüssigkeit, die wiederum einer heraussabbelt.

Wir merken, dass etwas in der Luft liegt, es herrscht eine unruhige Atmosphäre zu schwermütiger Musik. Handelt es sich um eine kannibalistische Einrichtung oder etwas in Anlehnung an **Soylent Green**? Oder ist es vielmehr eine beliebige Zusammen-

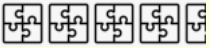
stellung von Szenen? Die Kamera schweift ab statt zu offenbaren.

Amantes del circulo polar, Los

Liebenden des Polarkreises, Die

Medem, Julio

Spanien/Frankreich 1998



Phantastik/Familienkonflikt; Romanze; Surrealismus; Magischer Realismus; Kinder; Entwicklungsroman; Zerebral-Komplex, Tod;

Ana (8-Jährig: Sara Valiente; Adoleszent: Kristel Díaz; 25-Jährig: Najwa Nimri) und Otto (8-Jährig: Peru Medem; Adoleszent: Víctor Hugo Oliveira; 25-Jährig: Fele Martínez) gehen in die gleiche Schule und werden jeweils von Olga (Maru Valdivielso) und von Alvaro (Nancho Novo) abgeholt. Beide Kombinationen werden ein Paar, zuerst die Eltern, dann die Kinder. Um die Kinder – es sei gut, einen alletropischen, symmetrischen Namen, ein Palindrom, zu haben –, dreht sich der Film, um die Verwicklung in Zufälle, die wenn sie sich häufen, sich materialisieren und ein Muster ergeben, von dem sich fragen lässt, ob es noch dem Zufall entspricht.

Es mag wegen diesem überzogen wirkenden Anspruch kein Zufall sei, dass dieser Film zu wenig berührt, da er oftmals zu bemüht wirkt und eigentliche Substanz vermissen lässt. Seine nichtlineare Struktur innerhalb des Kreises, der durch den Titel vorgegeben wird, lässt einen kaum warm werden mit den Personen, die obwohl so im Alltäglichen verstrickt, seltsam dem Zuschauer entrückt scheinen. Deren Liebe scheint genauso auf Zufällen zu basieren, die Annäherung nimmt mehr Platz ein als der Vollzug der Liebe, wobei wiederum das Ende mehr zu interessieren scheint samt dem vergeblichen Versuch, wieder zusammen zu kommen, der so tragisch endet. Lieben muss man nicht wollen, sondern muss es auch hören, proklamiert Ana. Beide schauen den Eltern beim Sex zu, worauf Otto Ana in die Arme nimmt und sie küsst. Beim Kauf eines Lebkuchenherzens küssen sie sich im Laden, was die Verkäuferin irritiert. Dummerweise bleibt diese Liebesbeziehung zu sehr im Hintergrund, als dass sie den Titel rechtfertigt. Vielmehr geht es um Liebe in verschiedenen Lebensaltern, das Bemühen und Abdriften ist wichtiger

als die Durchführung und Vollendung der Liebe, was zumindest Realismus beweist. Otto und Ana verpassen sich in Madrid und sie verpassen sich am Polarkreis, weil beide zu passiv sind, nicht aufeinander zugehen. Markant ist jene Szene im Straßencafe, auf das beide schier Verzweifelten unabhängig zugehen (im Parallelschnitt), sich in die Nähe setzen, leicht abgewandt voneinander, aber sich in keiner Weise bemerken, noch nicht einmal nach dem/der anderen sich umschauen oder diese/den an der Stimme erkennen, wobei sie dem/der Anderen nachschauen. Beide leben in einer Parallelwelt, wie sie heute in vielen Beziehungen gang und gäbe ist, verdeutlicht durch „Living apart together“. Dies geschieht kurz nach der Trennung beider und zeigt systematisch, wie Beziehungen sich entfremden und nichts mehr zu sagen haben, wohl die ausdrucksstärkste Szene im Film.

Es startet allerdings anders: Nach dem blauen Vorspann ist ein Flugzeug im Schnee zu sehen, eine Aufnahme mit dem Charakter des Dokumentarischen. Es erscheint ein Augenpaar, wo sich einE andere spiegelt, die beiden Protagonisten. Die Son-

ne zieht schnell am Horizont entlang. Ana läuft durch den Wald, stolpert und Otto kommt und hilft ihr, daneben blickt er in ihre Augen. Otto, der Soldat erlebt eine gleiche Szene. Später blickt Ana in Ottos Augen, jener Blick, der Liebe verrät. Auch der alte Mann heißt Otto, es scheint, als seien alle mit allen verwandt, was über Landesgrenzen und Nationalitäten hinweggeht. Tatsächlich sind sich alle Menschen genetisch viel ähnlicher, als es die meisten gerne hätten.

Die Aneinanderreihung von Zufällen (die bei Kälte schneller passieren und ein evolutionäres Prinzip darstellen) zeigt sich in der Wiederholung von Szenen oder vielmehr von Lebenserfahrungen, wo das Bekannte im Unbekannten liegt: der deutsche Soldat fällt bei der Schlacht von Guernica vom Himmel, bleibt im Baum hängen, wird vom Opa gerettet, obwohl der Deutsche ein Feind und ein Faschist gewesen ist, aber dieser kommt ihm entgegen, indem er ihm seine Pistole gibt, später rauchen beide gemeinsam eine Zigarette. Das gleiche passiert Otto, aber niemand bemerkt ihn, vor allem Ana nicht. Auch segelt eine Zeitung

vom Himmel hinab genauso wie Otto zahlreiche Papierflieger vom Schulhausfenster herab fliegen lässt mit einem Liebesspruch darauf, wir erfahren nicht, welcher. Das Auto mit den Kindern drin muss plötzlich vor einem roten Bus bremsen, worauf die Kinder genauso plötzlich älter sind. Am Filmende stößt sie allein mit einem roten Bus frontal zusammen, bleibt tot liegen, wie eine Wachspuppe aussehend, Otto kann nur noch seine Augen im Schmerz abwenden. Otto stürzt mit dem Schlitten segelnd wie ein Pilot einen Abgrund herab, überlebt dies freilich wunderbarerweise. Ana rennt zu ihm, weint als er lebt, weint nicht, wenn er tot ist. Beide reden ferner oft vom Tod, wie einst Romeo und Julia. Jene Szene wird aus der Perspektive der/des Anderen wiederholt.

Medem spielt mit der Liebe von Stiefgeschwistern und verheiratet erst einmal die alleinstehenden Eltern. Beide Kinder sehen sich oft als Bruder und Schwester, werden vor allem von Olga so bezeichnet, wobei sie manchmal sogar Elternrollen einnehmen oder diese sich zuweisen. Otto bleibt auch bei seiner Mutter wohnen, kommt aber

immer wieder und schleicht sich sogar heimlich zu Ana, wobei er sich vor seinem Vater an klassischen Orten wie unter dem Bett und im Schrank verstecken muss. Ana glaubt nach dem plötzlichen Tod des Vaters bei einem Autounfall (wegen Benzinmangels) – den sie nicht glaubt –, dass dieser seinen Körper verlassen hat, um in einem hübscheren Jungen weiter zu leben, der wohl Otto sein könnte. Ana hängt so sehr an seinem Vater wie Otto an seiner (deutschen) Mutter hängt, wobei Otto zum Vater ein gestörtes Verhältnis hat, welches sich erst zum Positiven wendet, als dieser alt ist und alleine wohnt. Über die Jahre hinweg hat sich das Zimmer nicht verändert, aber Otto, als er später seinen Vater besucht. Jetzt können sie sich umarmen und Otto wird eingelassen, nachdem er vorher vom Vater geschlagen wurde. Zu Beginn schlägt Otto als Kind seinen Vater, aber diesen nimmt Otto daraufhin in die Arme. Daraufhin steht Otto im Regen, als es zu der ersten Begegnung von Alvaro und Olga kommt. Erst im Alter lässt der Vater Otto nicht mehr im Stich, beide sitzen sogar später gemeinsam im Flugzeug. Währenddes-

sen bringt sich seine Mutter um. Möglicherweise ist die fehlende Loslösung von daheim ein Grund für ein Scheitern der Beziehung. Alvaro ist geschieden, Olga verwitwet. Beide Elternteile lernen sich lieben und bilden zusammen in einem neuen Haus eine neue Familie, wobei Otto zwei Familien hat, womit heutige Probleme von Patchwork-Familien dargestellt werden. Nicht mehr geliebt zu werden sei einfach so, sagt Ottos Mutter (Beate Jensen), ein Prozess hoher Natürlichkeit. Nur die Liebe einer Mutter zu seinem Sohn würde ewig halten. Ähnlich ist Olga, die schwört, Alvaro nie zu verlassen und dann einen anderen Alvaro liebt (jenem vom Fernsehen). Gleichermaßen verliebt sich Ana in Javier, der vorher mit Sophia zusammen sowie der Lehrer von Otto war. Sie zieht zu jenem 20 Jahre älteren wie ihre Mutter auch auszieht, was die Unzuverlässigkeit der Frauen reflektiert. Otto hingegen flüchtet und versteckt sich, ohne eine andere Beziehung einzugehen. Im Gegensatz zum Kreis, der keinen Anfang und kein Ende hat, ist die Liebe selten, die kein Ende hat und der Film macht da keine Hoffnung. Im besten Fall

holt der Tod sie ein, in Anas Version stirbt Otto vom Fall, in der Version von Otto überlebt Ana den Unfall. Und bei allem spielt der Zufall die zentrale Rolle, der seine Elemente ausstreut wie einst der Sandmann den Sand (wobei nicht gemeint ist, dass sie im Schnee Skifahren und sich später am Polarkreis halt nicht treffen oder ebenso nicht, dass sie vom Süden Europas sich in den Norden begeben). Der stämmige Finne Aki (Petri Heino), der Ana in Finnland die Sachen in ihre abgelegene Hütte liefert (und wo sie jeden Tag sehnlich auf die Briefträgerin wartet), spricht mit ihr Englisch und bemerkt im Gegensatz zu Ana Otto im Baum (was perzeptuell nicht so einfach ist, aber auch nicht hindeutet auf eine mystische Bewusstheit der Anwesenheit von der oder dem Anderen).

Dass es zwischen beiden nicht klappt, zeigt dass die Farbe der Sehnsucht Blau und nicht jene der Liebe Rot den ganzen, in Kapitel aufgeteilten, zwischen Ana und Otto alternierenden und dabei erst gegen Ende konvergierenden und dazu auf den Augen fokussierenden Film dominiert. Viele Szenen entsprechen mehr einem Kaleidoskop,

sie werden wiederholt und variiert, weil sie zwei Sichtweisen präsentieren. Manchmal dringen phantastische Szenen durch, zum einen bemüht wie das Bergauffahren mit Skiern oder der davonfliegende Fußball, zum anderen poetisch wie der Waldmann, der Otto rettet. Die im Baum hängenden Männer gehören zum Grotesken. Ein weiteres Mal wurde aus einer prächtigen Möglichkeit – beruht Liebe auf Vorherbestimmung oder Zufall – weniger gemacht als möglich wäre, aber vielleicht ist es am Polarkreis dafür schlicht zu kalt, obwohl dies das Kuscheln eigentlich fördern sollte.

Annulaire, L'

Ringfinger, Der

Bertrand, Diane

Frankreich/Deutschland/Großbritannien

2005

Phantastik; Thriller/Zerebral-Komplex; Kinder; Magischer Realismus; Arbeit; mysteriöser Fremder;

Die 21-jährige Iris (Olga Kurylenko) arbeitet bei der Abfüllung von Limonadeflaschen, als sie sich schneidet und die Kuppe ihres Ringfingers sowie ihren Job verliert. Danach sucht sie Arbeit in einer nicht näher bezeichneten Hafenstadt (es müsste Hambug sein), bekommt aber keine. Dafür jedoch unter und letztlich ein Zimmer vom Patron eines Hôtels (Hanns Zischler), dass sie allerdings teilen muss mit dem nachts arbeitenden Costa (Stipe Erceg), der allerdings immer nur am Tag arbeitend gezeigt wird. Zwischen ihnen beiden gibt es ein unscheinbares Band, denn bereits vorher auf der Fähre blickt sie ihm nach. Sie geht ihm nach, aber stösst auf ein älteres Haus,

wo aber eine Sekretärin gesucht wird. Es geht um die Präparierung von zu konservierenden Spezimen, die ein immer im weissen Kittel herumlaufender und nie mit Namen genannter, aber folglich X bezeichnete Mann (Marc Barbé), der ein wenig wie ein lüsternes Frankensteinmonster (mit hoher Stirn) daherkommt, zu seiner Profession gemacht hat. Im Folgenden gibt es etliches komisches, darunter Sex mit dem Präparator, obwohl die deutlichste Szene davon nicht ganz deutlich zeigt, mit wem sie Sex hat.

L'*Annulaire* präsentiert ein Kuriositätenkabinett, das den Örtlichkeiten entspricht. Es kommt ein junges Mädchen, das eine Verbrennung auf der Backe hat und dies präpariert haben will. X nimmt sie mit, Iris ist verwirrt, geht zum Labor, aber als sie die Tür öffnen könnte, gibt es den Schnitt zu ihr ins Büro, mit Blick auf den Regenschirm des Mädchens, denn es gewitterte und regnete stark. Nimmt da Eifersucht Besitz von Iris? Sie begibt sich auf die Suche, durch verstaubte und mit Spinnweben behangene Regale, findet das Foto eines Mädchens in einem Reagenzglas. Die Dame von

223 (Edith Scob) bittet sie herein und warnt sie, dass die anderen Mädchen, alle nur kurz geblieben sind und dann, „parti“ sei nicht das richtige Wort, eher sich in Luft aufgelöst hätten.

Ein Chinese bringt wortlos ein Mah Jong-Spiel, das sie endlich wieder einmal fallen lässt und dann aufheben und ordnen soll, sie liegt träumend am Boden und X nimmt sie danach in die Arm, sie hat die Zeit verloren. Der dunkelhäutige Schuhputzer mit Rastalocken (Sotigui Kouyaté), der ihr Teile eines javanesischen Schwertes brachte, weist wiederum darauf hin, dass sie sich von den Schuhen trennen sollte, wenn sie frei sein wollte – diese würden Besitz von ihr nehmen –, was sie nicht will, ohne sich sicher zu sein, dass sie X liebt. Am Ende sagt er ihr, dass er sie nicht mehr sehen wird, was ihr keinen Eindruck macht. Aber kaum ist sie im Büro, schreibt sie ein Etikett, geht in den Keller, zieht die Schuhe aus, öffnet die Türe (zum Labor?) und eine zweite und tritt in eine gleissende Helle hinaus und ward nicht mehr gesehen. Damit ist auch Iris nach kurzer Zeit verschwunden und wir bleiben ratlos zurück,

weil es keine Hinweise auf diese andere Welt gibt, selbst wenn sie zum Totenreich gehört.

Nicht ganz klar ist, wieso LA mit dem Mädchen mit den Champignons (Doria Achour) startet, die so angezogen ist, als ginge sie in eine katholische Mädchenschule, obwohl das später aufgegriffen wird. Unscharf geht es weiter, selbst von den Aufnahmen her, Close-Up werden häufig eingesetzt, aber forcieren kaum das Verständnis. Die Flaschen am Fliessband, Iris ist geschafft, lässt in der Ambulanz ein Glas fallen, bricht auch im Hotel fast zusammen, gibt das später X als traumatischstes Ereignis an, wo sie wiederum ein Glas fallen lässt. Sonst ist sie so schreckhaft wie schüchtern, aber ihre Augen sind wach. Ihre Jobs sind ungewöhnlich für eine Frau, im Containerhafen fragt sie nach, aber bekommt zu hören „go away, no work here“. Die Räume von X sind sehr schlicht in der ehemaligen Pension, obwohl die Mieterinnen besser eingerichtet sind. Aber alles atmet den Mief der Vergangenheit, könnte auch 50 Jahre früher spielen (es gibt keine Zeitangabe im Film). Ihr Schlafzimmer im

Hotel ist so expressionistisch wie naturalistisch, eher ein Stillleben mit kräftigen Farben wie Orange, aus dem Fenster erscheint der Schiffskran, mal ist ihr Bett, mal das von Costa ungemacht. X macht weder Forschung noch Ausstellungen, sondern sein Zweck ist, „separée, conservé, occulte“. Der eine bringt seine Nierensteine, eine Frau (Anne Benoît) die Komposition eines Verflossenen, den die Dame von 309 (Geneviève Lagardère) auf dem Klavier spielen soll. Es gibt als Kunden Herr (Olivier Claverie) und Frau Ryen (Anne Fassio), der Name kommt nicht von ungefähr, wobei die Schokolade schmilzt und Iris danach auf dem Pult schläft. Nur jemand, der seinen Schatten konservieren wollte, wird abgewiesen, aber das zeigt konsequent den surrealen bizarren Ansatz. Die Atmosphäre ist mysteriös, es könnte in Belgien spielen, entspricht den dortigen Phantasten (aber ist nach dem Roman von Yoko Ogawa). Manchmal scheint sie so was zu haben wie eine Doppelgängerin, während X total enigmatisch ist. Wie sie an einem Seil schwingt, muss als Intermezzo begriffen werden, und dass sie sich frei fühlt. Oder

kann das als Hinweis auf das Ende gesehen werden?

X macht ihr Mut, redet ihr zu, aber taucht wie aus dem nichts auf, ist immer anwesend und in ihrer Nähe. Am Arbeiten sieht man ihn nie. Hingegen findet Iris ein Foto bei der Pianistin, wo X zu sehen ist, nebst einer grossen Gruppe jüngerer Frauen in weissen Kitteln, was eine andere Realität darstellen könnte. Er kommt ihr ganz nahe, aber erst nachdem er ihr die Schuhe schenkte, gewinnt er Kontrolle über sie. Nach einem heftigen Regen trocknet er sie ab, sie zieht sich bis auf Slip und BH aus. Nach 39 Minuten Film fällt zum ersten Mal ihr Name. Dies spielt sich in einem alten Bad ab, dem Ort zum Säubern. Ohne Aufforderung und ohne Widerstand zieht sie sich aus bis auf die Schuhe. Dennoch geht ihre Sehnsucht zu Costa, der obwohl so nahe, so weit entfernt scheint. An seinem letzten Tag bestellt er sie in eine Bar, wo viele Nutten verkehren, für einen Seemann nicht so ungewöhnlich, aber eine Prostituierte (Anja Boche) lässt sich nicht abschütteln, da Costa das nicht konsequent genug macht. Jedenfalls sieht das Iris und geht,

danach erscheint sie auf dem Balkon des Hotels, blickt den unten wartenden Costa an, löscht das Licht, aber geht nicht zu ihm. Jene Szene ist zu konventionell geraten, wie LA im Mittelteil ein wenig die Ideen ausgehen. Costa steht für eine romantische Liebe während X für den Sex steht. In einer Szene geht sie an Prostituierten im Schaufenster vorbei, wobei eine sie besonders anschaut. X geht behutsam und sachte vor, scheint eher ein Fetischist zu sein.

Ein Kind (Louis Dewynter) taucht wiederholt auf, wirkt einmal sogar transparent, ähnlich wie sich Iris im Fenster spiegelt oder ihre erste Begegnung mit X im Spiegel gezeigt wird. Das kann normal sein, muss aber nicht, einmal redet der Bub und verlangt ein Passwort, um sie durchzulassen. Er dient dazu, den Film noch rätselhafter zumachen.

Ein sehr enigmatischer Film, mehr einem Traum entsprechend, aber kaum erotisch, wenn auch Perversion suggeriert wird. Konsequent wird die Verrätselung vorwärtsgetrieben, verweigert jegliche Erklärung, deutet allenfalls an. Allerdings ist es kein Zufall, dass der sonst wenig attrak-

tive X Präparator ist, er hebt die Vergangenheit für die Zukunft auf.

Belle captive, La

Schöne Gefangene, Die

Robbe-Grillet, Alain

Frankreich 1983

Phantastik/Sozialer Verfall; Mysteriöse Frau; Surrealismus; Meer; Zerebral-Komplex; Krimi; Traum; Femme fatale; Vampir;

Walter Raim (Daniel Mesguich) befindet sich in einer Bar, wo ihn eine unbekannte Frau fasziniert, aber er von seiner Chefin Sara Zeitgeist (Cyrielle Clair) den Auftrag erhält, einen Brief zu Henri de Corinthe zu bringen. Auf dem Weg dorthin trifft er auf die am Boden liegende, barfüssige, blutende und an den Händen gefesselte Frau, von der er erfährt, es handele sich um Marie-Ange van de Reeves (Gabrielle Lazure). Er rettet sie und fährt mit ihr zu einem Schloss, wo ein Dr. Morgentodt (François Chaumette) vorgibt, sich um die Verletzte zu kümmern, aber beide nur in einem Zimmer einsperrt. Es kommt zu einer Liebesnacht, aber am anderen Morgen ist Ma-

rie-Ange verschwunden. Dafür interessiert sich besonders der glatzköpfige und dekonstruierende Inspektor Francis (Daniel Emilfork).

Marie-Ange ist mysteriös so wie der ganze Film **L'année dernier á Marienbad**, zu dem Robbe-Grillet die Vorlage lieferte. Sie tanzt lasziv im gleißenden Licht und Nebel der Bar, ist da bereits kaum fassbar und definiert sich als Nicht-Person, sich leer fühlend: „Je n'ai pas un nom" und „le temps n'existe pas". Mit Schnitten wird kontrastiert, räumlich und zeitlich wird vor- und zurückgesprungen. Dies prägt auch das Verhältnis von Marie und Sara, die an Eisenstein erinnernd mit Cuts eng aneinandergebunden werden, immer wieder abwechseln, dass es sich fast um ein und dieselbe Frau handeln könnte. Sara ist immer in schwarz mit einer weißen, eher kitschigen Rüsche, trägt manchmal eine Sonnenbrille und Handschuhe, während Marie in schwarz und weiß erscheint. Sara ist einmal mit Walter im Bett zu sehen, das nebeneinander sieht gesittet aus, während Marie-Ange ganz anders und wilder herangeht. Wenn Sara das Über-Ich ist, stellt Ma-

rie-Ange das Es dar. Marie-Ange ist kontrastreicher, weit spannender und komplexer als Persönlichkeit, verbindet den Eros ohne Thanatos, während Sara Thanatos dem Eros vorzieht. Das Diktum der Frau als Heilige und Hure bricht Robbe-Grillet in einzelnen Frauen auf, ohne sich dabei auf Klischees einzulassen.

Walter ist eine Mischung aus Alian Delon und Jean-Paul Belmondo, sieht aus wie die zerknitterten Detektive, trägt einen Hut, den er später verliert und am Ende zerbeult wiederfindet. Seine Krawatte hängt schief und er tanzt verkehrt. Hier kommt ***La Belle Captive*** dem Film-Noir sehr nahe. Sara nimmt verschiedene Rollen ein von Geliebter über Chefin hin zum Todesengel, wird immer wieder auf dem Motorrad sitzend gezeigt. Auf welcher Seite sie steht, bleibt unklar, am Ende ist sie es, die die Männer befiehlt. Eigentlich ist Sara ähnlich flüchtig wie Marie-Ange.

Professor van de Reeves (Roland Dubillard) hat eine aufklärerische Rolle, die jedoch gerade weg vom materialistisch-rationalistischen geht und das Mysterium noch erweitert. Corinthes Frau sei vor 6-7

Jahren gestorben, sie verschwand am Vorabend der Hochzeit und wurde nie gefunden, eine Beschreibung, die auf Marie-Ange zutrifft. Es wimmle von Toten, die sich unter die Lebenden mischen, weswegen die Straßen so bevölkert wären. Hinsichtlich des Endes bleibt somit Hoffnung, dass selbst der Tod nicht das Ende des Lebens sein kann. Schwarz gekleidete Männer ergreifen Walter und führen ihn an einen Marterpfahl, er wird mehrmals erschossen und wacht dann immer wieder auf, selbst wenn als letzte Einstellung die mögliche definitive Erschießung Walters ansteht (nur ein Schuss ist zu hören). Wer an der Schwelle des Todes steht, aber gehindert wird, diese zu überschreiten, befindet sich im totalen Horror. Vor einem Friedhof ist die Rede davon, dass eine Maschinerie uns kontrolliert. Sinnbildlich erscheint Walter mit Elektroden, der Fernseher zeigt eine Bildstörung, der Film wirkt wie Bildkollagen, als wenn alles ein Spiel wäre. Jene Männer im Schloss reagieren wie Roboter. Dies sind fast dadaistische Einsprengsel, der Moderne mit aller Gewalt zur Geltung zu verhelfen.

Marie trägt einen hochsignifikanten Namen. Marie ist die Unschuld per se, dann der Engel, der aber auch Liebchen heißen kann; und Reeves klingt wie ein Traum, dazu das aristokratische. Weitere Namen sind ironisch gemeint, Zeitgeist betont den modernen Ansatz, Morgentodt ist fast ein Oxymoron (und erinnert an das limitierende im Leben der Vampire), bei Francis kann das franziskanische Tau als Zeichen für die Erretteten und Erlösung stehen, Corinthe erinnert an die Geschichte von Goethe Die Braut von Corinth, wo sich eine vampirhafte Frau als fatal für den Fremden erweist. Alle anderen Personen sind nichts anderes als skurril: ein dämonisch blickender Barkeeper; eine hysterisch kreischende Frau im Rollstuhl mit einer gewissen Ähnlichkeit zu Marie-Ange; ein Radfahrer, der nervös vor der Villa Seconde sein Rad mehrfach wendet (in welche Richtung soll alles gehen?), um dieses Haus als leer und das daneben liegende als voller Verrückter zu bezeichnen; eine Frau in einem herunter gekommenen Café (darauf verweist einzig die an einem Schuppen aufgemalte Schrift), die verstört auf die gestörte Reaktion Walters

reagiert und an einem Stäbchen herumkaut. Jene Personen sind im Weiteren mit einem Kreis, dem zyklischen, verbunden (das Rad des Rollstuhls, das Fahrrad, das Rühren von Drinks, das Umrühren des Kaffees. Dabei hat auch keine der Hauptpersonen so was wie eine Persönlichkeit oder verfügt über eine tiefgründigere Charakterisierung, wie es ebenso im Traum der Fall ist. Vielmehr sind sie Projektionsflächen von Wünschen, so flüchtig und unfassbar wie Träume, aber so sind die Menschen für andere, die Nichtübereinstimmung von Erst-Person-Perspektive und Dritt-Person-Perspektive. Ist es deshalb, dass ein anderer Schauspieler das Voive-Over von Walter spricht. Alle Räume sind von der Einrichtung her auffällig und von stets anderer Farbe: da hängen Zeitungen statt Tapeten von den Wänden, zum Teil herabgerissen; bei Corinthe sind Möbel abgedeckt, dafür hängen Rahmen ohne Bilder; bei Sara daheim stehen lauter Kartons herum; van de Reeves stellt Gläser übereinander; das Schloss ist zerfallen wie nach einem Sturm, in den Badezimmern ist die Farbe verlaufen, die Spiegel sind dreckig, Vorhänge we-

hen. Walter findet einen Schuh im Abfall, von dem Francis das Doppel hat. Jene Beschäftigung mit dem Schuh ist homoerotisch oder fetischistisch zu deuten (anders als bei Buñuel steht hier nicht das Körperteil, sondern das Objekt im Vordergrund). Mehrfach bricht Walter den Fenster- oder Türknauf ab, was den Blick nach draußen verwehrt, verschlossene Türen verwehren den Eintritt, wehende Vorhänge den Durchblick. Fesseln werden gelöst, aber die betreffende Tür ist abgeschlossen. Es kommt zu wenig oder zu viel Wasser. Sonst erscheint er hinter einem Gitterzaun, während sie sich hinter dem Bettgestell herausfordernd räkelt, nachdem sie sich auf dem Bett in aufreizender Pose präsentierte. Dabei ist er mehr der Gefangene als sie: seine Wünsche, Begierden, Fantasien.

Es gibt immer wieder einen Blick auf das Meer, der nahtlos von dem Haus zu bestehen scheint, wo ein Bilderrahmen von Magritte auf einer Staffel steht und ein Vorhang, als wenn es eine Bühne wäre. Später finden hier die Hinrichtungen statt. Hier gibt es nicht nur Referenzen an andere Kunst wie die Bilder von Magritte, die sonst

nicht so häufig im Film vorkommen (im Gegensatz zu dem Roman), aber das Prinzip der Werke von Magritte durchzieht den Film, dieses Umkippen der Realität. Bei den Exekutionen erscheint das passende Bild von Goya und Proust findet Erwähnung. Marie-Ange ziert ebenfalls das Bild und bewegt sich, ein altes Motiv zum Leben erwachter Kunst, später steht ein Bild mit ihr auf der Staffel. Sonst gibt es versteckte Hinweise auf kulturelle Ikonen. Damit sind nicht die Postkarten von Magritte gemeint, von denen Walter eine stiehlt, aber von Francis, der das merkt, einen ganzen Stapel bekommt. Den zu befördernden Brief enthält eine weitere Postkarte mit den Elementen: „sable, chaussure et sang“, wo es einem Hohn gleichkommt, dass diese für den Senator so wichtig seien. Hier hat Francis Recht: „fétichiste comme tout le monde“. Es gibt ebenso Assoziationen an den Vampir: Marie-Ange trinkt so etwas wie eine Bloody Mary (welche Walter zuerst in der Bar bestellte), aber Walter zerbricht das Glas. Auf dem Boden liegt wohl eher Blut, auch ein Rinnsal an ihrer Lippe und die Gier, mit der sie trank, weisen auf ihre vampirische Na-

tur hin. Außerdem hat Walter nach der Nacht mit ihr die typischen Vampirstiche am Hals.

Verschiedene philosophische Richtungen spiegeln sich wider, ob Nietzsches ewige Wiederkehr des Gleichen, was so ganz gleich dann doch nicht ist oder die Existentialisten wie Camus (*Le mythe de Sisyphe)* mit der Sinnlosigkeit menschlichen Tuns und Strebens angesichts des Todes. Die Bedeutung der Objekte erinnert an die Futuristen, auch psychoanalytische Sichtweisen können angewendet werden. Und nicht zuletzt eine politische Schiene, denn die Erschießungen muten willkürlich an und erinnern an Embleme totalitärer Herrschaft.

Die Geräuschkulisse startet mit einem Jazzstück, die sich bereits in der Bar ändert. Dann kommt Schuberts 15. ganz prominent. Bei erotisch aufgeladenen Szenen kracht ein Gewitter, ziemlich unnatürlich im Übrigen, dafür sind an anderen Stellen Vogelzwitschern oder Vogelschreie zu hören. Die Kamera, von Henry Alekan geführt, hält mehr die Distanz (sie bleibt zurück, als sie ins Haus gehen; Morgentodt und die plötzlich auftauchenden Männer werden

durch einen Top Shot eingeführt) oder lässt sie die Personen allein? Sonst gibt es sanfte Hinweise auf kommendes Geschehen (ein Medaillon von Marie-Ange), aber die Erotik hält sich in Grenzen, das ich nicht unbedingt von einem Erotik Thriller sprechen will. Ähnlichkeiten werden zu Schnitzlers Traumnovelle – was mit **Eyes Wide Shut** der gemeinsame Nenner sein kann – gezogen, aber zu **Mulholland Drive** bestehen gewichtigere Unterschiede.

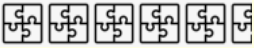
Alain Robbe-Grillet, einer der Mitbegründer des Nouveau Roman, ist ein wunderbarer Film gelungen, der einen Schritt weiter als Buñuel geht, da er lineare Zusammenhänge auflöst, obwohl er eine wie ein Rösslisprung sich gebärdende Narration aus einem Guss bietet, die freilich von Rissen durchzogen ist. Auch formal gibt er die Struktur und Logik eines Alptraumes wieder in einer hermetischen, abgeschlossenen Welt. Es kann so gut kommen wie es will, immer lauern Tod und Verderben. Unsere Träume gaukeln uns Wahrheiten vor, die sich als wahrer erweisen als unsere Wirklichkeit.

Blueberry

Blueberry und der Fluch der Dämonen

Kounen, Jan

Frankreich/Mexiko/Großbritannien 2004



Western; Phantastik/Indianische Mythologie; Rache; Dämon; Surrealismus; Zerebral-Komplex; Neo Noir; Allegorie; Abenteuer;

Um 1870 versucht Marshall Mike S. Blueberry (Vincent Cassel) Wallace Sebastian Blount (Michael Madsen) zu stoppen, der vor einiger Zeit die gerade lieb gewonnene Prostituierte Madeleine (Vahina Giocante) tötete. Jener Wallace ist aber vor allem hinter dem Gold her, welches sich in sagenumwobenen Bergen befinden soll. Dazu bemächtigt er sich des deutschen Geologen Prosit (Eddie Izzard) samt Gehilfen Woodhead (Djimon Hounsou), wobei Prosit eigene Ziele verfolgt. Nach einem Überfall findet Mike Hilfe bei den Indianern unter Runi (Temuera Morrison) und später von Maria (Juliette Lewis), die den Tod ihres Vaters durch Wallace rächen will. Als die Berge er-

reicht sind, kommt es zu einer Begegnung, die nicht von dieser Welt ist.

Kounen ist ein metaphysischer Western gelungen, der seine Hauptperson durch eine innere Reise schickt, welche die Erinnerungen erneuert und sie neu durchleben lässt. Er zeigt, dass es ein Wissen jenseits unserer westlichen Rationalität gibt, welches tief in den Kulturen verankert ist, die wir in die Reservate verfrachtet haben. Selbst wenn der Film gegen Ende des 19. Jh. spielt, dient er als Gedenken, dass nur wenn wir zu uns selbst finden uns selbst verstehen können und Genugtuung erlangen vermögen. Am Ende bringt der Film ein spirituelles Gefecht und eine mystische Reise, die an die Grenzen unseres Verstehens geht (ähnlich wie in **Vera**). Konkret müssen Grenzen überschritten werden, die losgelöst vom Materiellen sind.

Von Anfang an kommt das Übernatürliche ins Spiel, wobei unklar ist, ob es sich um Halluzinationen, drogeninduzierte Imaginationen (Runi stößt Rauchwolken aus) oder um einen Einblick in mystische Gefilde handelt. Selbst die Personen werden instabil: Wallace wird zu Maria, Mike sieht sich

gleichzeitig in drei verschiedenen Lebensaltern. Gegen Ende setzt sich das Übernatürliche durch, es wird eine mystische Reise voller Symbole, die jene schon vorher so zahlreich erschienenen noch verstärken und erfordern, den Film mit seinem triefenden Symbolismus mehr als einmal zu sehen bzw. sich gezielt mit ihm auseinander zu setzen. Beispielhaft ist jene Szene mit der Falknerei, die Mike erlernt. Dabei verliert er das Gleichgewicht und stürzt ab, kann sich an einem Baum festhalten und aus eigener Kraft wieder hochrappeln, ein kristallines Bild seiner Entwicklung. Als er bei Maria ohne Erfolg ein Pferd bändigen will und dabei in Kussposition ohne Kuss sich auf sie stürzt, fragt sie zweideutig „I thought you could do better than that“. Letztlich ist dies auch ein Hinweis darauf, dass die Zivilisation gegenüber traditionellen Methoden anderer Kulturen unterlegen ist, selbst wenn Mike dann doch seine Maria bekommt. Auch wird gefragt, ob Mike der richtige Mann als Marschall ist, da er weise Entscheidungen trifft und sich nicht von vorgefertigten Meinungen beeinflussen lässt. Später wirft er den Sheriffstern in den

Sand, anlog dem verächtlichen Ausspucken Anderer bei unangenehmen Auftritten Anderer.

Wallace ist eine schillernde Figur, deren ontologischer Status von ihm selbst in Frage gestellt wird: „I died and I came back“. Zu einer als Hexe bezeichneten Indianerin, von der er das Manuskript haben will, sagt er, sie brauche keine Angst zu haben, denn „I don’t kill animals“. Dabei möchte er am liebsten eine Spinne sein und fordert Achtung vor der Natur: als Profit in der Wüste auf eine Pflanze pinkelt, rügt er diesen mit „You have no respect for life“. Er erfasst die Essenz „Animals are beasts, but men are monsters“. Er selbst geht mit einiger Brutalität vor, setzt ein Haus in Brand, wo Menschen drin sind, tötet Marias Vater und etliche Indianer. Wie sich herausstellt, tötete er aber nicht Madeleine. Das tat Mike, der immer vor dem Töten zurückgeschreckt ist, bei den Indianern lernte, mit seinem Geist zu töten, bevor er in der finalen Konfrontation mit Wallace mit seinen Mordgelüsten zurückkrebsen muss, da dies im Gegensatz zu seiner spirituellen Reise nirgends hinführt. Dabei zeigt sich eine schicksalhafte

Verbindung zwischen beiden. Im Gegensatz zu beiden ist Prosit hinterhältig und schreckt vor tödlicher Gewalt nicht zurück, in seinen Augen funkelt der Wahnsinn nach seiner Sucht nach Gold. Er lässt Woodhead im Stich, bringt sich selbst eine Narbe an der Stirn an, um den Indianern die Schuld in die Schuhe zu schieben und dabei gleich noch einen zu töten. Genauso verschlagen tötet er das Pferd von Wallace, damit jener zurückbleibt. Prosit – Motto: „You are a pessimist and I am an optimist“ – verschwindet am Ende spurlos. Es ist gerecht, dass er vergessen geht.

Der junge Mike (Hugh O'Conor) wird als Bursche mit Flausen und einer Negermutter beschrieben, die ihm vom versoffenen Onkel (Tchéky Karyo) ausgetrieben werden sollen, der ihn dann zuerst mal mit dem Stock züchtigt. Als er dann zu Madeleine geht, die ihn schon bei Ankunft positiv beäugte, fragt jene, ob er an Gott glaube, worauf er „I don`t know“ und sie „Today I do“ antwortet und ihm ein Kreuz schenkt. Hier bereits wird Gott mit einem negativen Ereignis in Verbindung gebracht, jene Gottesgläubige muss sterben. Als Woodhead dann

doch lebend zurückkommt und sich an Profit für das im Stich lassen rächen will, muss wiederum Gott herhalten: „I prayed to God to get back – to kill you“. Es ist allenfalls ein alttestamentarischer Gott, der hier zitiert wird. Später bekommt er ein Schlangenamulett von den Indianern. Bei den Indianern lernt er den Weg zur Selbsterkenntnis, der die Furcht überwindet. In sich schauen öffnet den Einblick in diese und in eine jenseitige Welt, wie Runi sagt „Welcome to the other world, broken nose“. Einen weiten Weg legt Mike zurück von einem vergnügungssüchtigen, sorglosen Jungen über einen Trinker in fast allen Lagen (da ist er nicht er einzige im Sheriffbüro) bis zum gestandenen Mann, der dann letztlich in den armen von Maria landet. Dies geschieht symptomatisch im Wasser nackt, auf den Ursprung der Menschheit hinweisend. Zuerst verhält sich Maria sehr abwartend, um ihn dann umso leidenschaftlicher zu küssen.

Jene Universalität wird auch durch die Internationalität in den Sprachen ausgedrückt, neben dem oft gebrochenen, versoffenen oder genuscheltem Englisch und dem

Indianischen (weitgehend durch Untertitel) wird Französisch, Deutsch und Spanisch gesprochen. Am Anfang wird gemurmelt, nachdem Grillen zu hören waren. Die Indianer werden positiver dargestellt als die Weißen, obwohl mehr Indianer sterben.

Zwei Mängel hat der Film: die Kamera ist permanent in Bewegung, dass einem fast schwindelig wird. Vor allem zoomt sie gewaltig, dreht sich wie verrückt und auch Tracking Shots sind nicht selten. Aufnahmen aus der Vogelperspektive zeigen eine andere, weit reichende Perspektive und weisen in eine andere Sphäre. Demgegenüber klebt die Kamera anfangs manchmal am Boden und fasst Münze, Colt, Schlange oder Zettel genauer. Diesem Kontrast von Luft und Boden entsprechen der Adler und die Schlange, zwei häufig verwendete Symboltiere. Vor allem die Korallenschlange, die über seinen geschundenen und ermatteten Körper kriecht und ihn unbehelligt lässt sowie später, als aus seinem Gesicht viele Schlangen kommen Zudem sind die Schnitte häufig, dass man fast keinen Augenblick festhalten kann. Später lässt das leicht nach bzw. habe ich mich vielleicht daran ge-

wöhnt. Ebenfalls beliebt sind Überblendungen, zum Beispiel die Vergangenheit mit der Gegenwart oder verschiedene Landschaften bis dahin, dass sich die Landschaft in Sekundenschnelle ändern kann. Öfter brennt es, eingeführt durch eine angesengte Karte während des Vorspanns, auch hier die Notwendigkeit, durch das Feuer läuternde Wirkung zu erfahren. Der Übergang von der Jugendzeit zum Marshall geht abrupt vor sich. Ganz selten kommt Ironie auf, so als Billy erschossen wird von Wallace und dann ein Leichenwagen vorbeifährt oder als Mike im Traum zu Maria „I love you“ sagt, damit aber seinen Kompagnon Jimmy anspricht als er aufwacht. Der Soundtrack mischt ethnisches mit sakralem und modernen und bietet auf der akustischen Ebene eine willkommene Ergänzung. Grandiose Landschaftsaufnahmen machen den Film speziell auf großen Leinwänden zum Ereignis.

Der Anfang ähnelt dem von im gleichen Jahr erschienenen **Firecracker**. In der Verquickung mit der Phantastik kommen **Dead Man**, **Windtalker** und **Silent Tongue** in den Sinn. Jene mystische Reise borgt von **2001.**

A Space Odyssey. Mike wurde an Clint Eastwood orientiert. Entstanden nach einem Comic von Moebius und unter anderem von Gérard Brach umgesetzt, gehört ***Blueberry*** zum Besten, was der Western zu bieten hat. In einer Zeit, wo alle Frontier-Mentalität verflogen scheint, der Mensch ganz anderen Herausforderungen als unentdecktes bzw. unerobertes Land gegenübersteht, wird es Zeit, diesen an seine Ursprünge zurückzuführen und zu zeigen, dass andere Wege beschritten werden müssen, die den Menschen auf seine Essentialität zurückführen.

Boîte noire, La

Black Box

Berry, Richard

Frankreich 2005

Phantastik/Amnesie; Zerebral-Komplex; Kinder;

Der Boogie stampft, ein Blick auf eine Landschaft, in schneller wilder Fahrt geht es vorwärts, das kleine Bildformat vergrössert sich. Im Auto sitzt Arthur Seligman (José Garcia), der unmittelbar darauf mit einem entgegenkommenden Fahrradfahrer kollidiert. Dann im Krankenhaus in Cherbourg ist alles verschwommen, durchtränkt von Erinnerungsfetzen, darunter an ein blondes Mädchen namens Betty. Krankenschwester Isabelle Kruger (Marion Cotillard) kümmert sich um ihn, spricht von „un miracle; beaucoup de chances“ und sagt ihm, dass es weder einen Zusammenstoss noch einen Jungen gab. Arthur spricht viel, vor allem „des phrases incomprehensible“ und bekommt seinerseits Informationen, mit denen er nichts anfangen kann. Anders sein

Blick durch Jalousien auf die nackte Isabelle. Jene gibt ihm ein Notizbuch mit vielen Anmerkungen. Er geht in seine nicht sehr saubere Wohnung in Paris, wo der PC am Laufen ist. Dann kann er mit flinken Fingern direkt die Sätze des Notizbuches eingeben, ausdrucken und seine Wohnung ausstatten mit. Dazu gehört ein Sylvain Gamen „Sylvain Ganem veut se venger, Sylvain Ganem wants to kill me", „RP-50" – wo in einer Szene alle Autos dieses im Nummernschild haben – „Fynoil buys out ACGroup" und „ Texas n'existe pas". Eigentlich ein typisches Verhalten von einer Person mit Amnesie, obwohl es zu dem Zeitpunkt noch keinen Sinn macht. Eher die Erinnerung, dass Arthur als 6-Jähriger (Steve Campos) die Treppe herunterfiel, aber dann doch mit dem Fahrrad, das ihn hinausschleuderte, an einem Ast hängen konnte, während sein Bruder Yvan (Hugo Brunswick) ins Meer stürzte. Wiederholt versuchte Arthus, Yvan zu erreichen, ging selbst zu dessen Vermieterin (Lise Lamétrie), wo der Kühlschrank von Maden nur so wimmelt, was beide und auch uns ekelt. Arthur telefoniert wegen Sylvain mit

seinem Vater (Michel Duchaussoy) und besucht seine Mutter (Marysa Borini) im Altenheim, wo diese einen riesigen Raum bewohnt. Dies wird cinematographisch begleitet von lauter Leuten im Rollstuhl, oder einem speziellen Muster im Boden. Eine Atmosphäre des mysteriösen wird evoziert.

Er schläft im Restaurant ein, wird vom Besitzer (Alexandre Donders) geweckt, die Strassen sind menschenleer, trotz Mittagszeit. Kurz eingeblendet wird ein Fick mit Soraya (Héléna Noguerra) im Parkhaus, in einer anderen Szene fordert sie ihn zum Einsteigen auf, nimmt seine Hand und legt diese auf ihre Beine. Arthur streichelt das Gesicht von Isabelle, aber ihre indirekte Einladung zu ihr zieht sie wieder zurück. Es gibt einige Sexszenen, Arthur wird als Casanova inszeniert, selbst wenn das farblich und in der Schärfe verändert wird.

Es gibt ein Disput mit seinem Chef Colbert (Pierre-Ange Le Pogam), der eine Halskrause hat. Wobei später Arthur dem seine Meinung sagt, was vom Applaus der anderen Beschäftigten begleitet wird. Arthur geht zu dem Drogenguru Clovis (Pascal Bongard), um seinen Geist freizubekom-

men. Jener behauptet „Le temps n'existe pas, tout est le prêsent“ und Arthur hat Horrorvisionen, viele Vögel kommen, er sieht sein Spiegelbild ganz anders. Und sieht später im abgebrochenen Rückspiegel Fahrradfahrer, die aber nicht da sind. Dafür sind Leichen da, ein Foto einer blutüberströmten Isabelle und eine blutüberströmte Soraya auf Arthurs Bett. Deshalb bestellt Kommissar Koskas (Gérald Laroche) Arthur zu sich. Wohl weniger, weil Arthur seine Wohnungseinrichtung zerstört, seine Zettel verbrennt, wonach brennende Frauen gezeigt werden. Und sehr undeutlich aufgenommene Schwertkämpfe mit Ivan. Denn dessen Namen setzt er aus Sylvain German zusammen.

Als seine Eltern ihn besuchen kommen im Krankenhaus, ist die Mutter einiges jünger und total fit, und sagt „Yvan est mort“, damals sei er beim Fahrradunfall gestorben. Das kann Schuldgefühle und Verdrängung bei Arthur ausgelöst haben, im Sinne der Rückkehr des Unterdrückten. Ein Unfall könnte Verdecktes freigelegt haben. Was Arzt Granger (Bernard Le Coq) seinerseits nicht wahrhaben will, „Que est-ce que je

font caché?“. Was dann am Ende mit einem Geständnis endet von Granger. Es ist ein und die gleiche Person wie der Hypnotiker Walcott (Bernard Le Coq). Hingegen sind andere Protagonistinnen andere Personen: Isabelle ist Alice – kann der Name ein Zufall sein? – und Marc Koskas ist zwar Polizist, aber ein Nachbar und Freund der Familie, der einen völlig nackten Mann bei sich hat (Frauen werden nie ganz nackt gezeigt). Clovis ist der Anästhesist und der Vater hatte eine Affäre mit Soraya, deshalb der Spruch mit Texas, wo er eigentlich sein sollte, aber es mit Soraya trieb. „J’ai perdu mon tete“, da wird die bürgerliche Familie demontiert. Und statt des Tagebuches gibt es eine Kassette mit Arthurs Reden. Der Film hält gefangen, weil ständig was auf den Kopf gestellt wird. Und das auf andere Art als zum Beispiel in **Framed**. ***La Boîte noire*** lässt sich genauso als Mystery und etwas weniger als Neonoir ansehen, was genauso plausibel ist.

Am Ende geht es zum Unfallort, Arthur meint Yvan zu sehen, aber es ist Granger. Es geht um die Wahrheit, tendre la main, möglicherweise um unterlassene Hilfeleis-

tung und Schuldfähigkeit. „Vous avez caché ma vie", Arthur ins Bein schiessend, dann die Pistole ins Meer werfend, betonend „J'écrire juste une lettre avant de venir ici je toi raconté. Tu n'est pas des complications avec la justice". Arthur liegt angeschlagen da, die Kamera erhebt sich in die Lüfte, aber da liegen keine Antworten. Auch Gott kann keine geben.

Wunderbar gefilmt von Thomas Hardmeier mit vielen schönen Einstellungen, die eine Augenweide sind. Oft in den Flashbacks verwaschene Sepiatöne nehmend. Mir ist nicht ganz klar geworden, warum Granger der Killer ist, der Film war auf Französisch ohne Untertitel, wo das ein oder andere mir durch die Lappen ging. ***La Boîte noire*** löst die Realität auf, Isabelle sagt den richtigen Spruch, den Filmtitel rechtfertigend: „There are three distinct people inside each of us: The one we want to be. The one we think we are. And the one we truly are. The first two are very familiar but the third is totally unknown. That's the one in your black box.". Die menschliche Persönlichkeit ist komplex und hinter manch

schöner Fassade verbirgt sich das absolute Grauen.

Caller, The

Caller, The
Seidelman, Arthur Allan
USA 1988

Science-Fiction/Mysteriöser Fremder; Zerebral-Komplex; Psychologische Phantastik; Bizarres Verhalten; Alien;

Ein abseits gelegenes Haus inmitten des Waldes, bewohnt von einer jungen Frau (Madolyn Smith Osborne), die auf ihren Freund wartet. Es klopft an der Tür und ein mysteriöser netter Fremder (Malcolm McDowell), der vorgibt, mehr als sechs Meilen weiter mit einer Reifenpanne liegengeblieben zu sein, tritt ein, um zu telefonieren. Der Frau fällt auf, dass der überaus freundliche Mann die Nummer des Abschleppdienstes auswendig weiss. Eine geheimnisvolle, bedrohliche Aura umgibt den Fremden, und die beiden beginnen sich zu belauern, bekämpfen und heraus zu fordern. Mord kommt ins Spiel, aber es bleibt alles unklar, ist sie eine Mörderin, oder war er es? Sie verfolgen sich gegenseitig mit Waf-

fen, Axt und Armbrust, sind nicht zimperlich, sich gegenseitig zu bedrohen. Die gegenseitige psychische Gewalt ist evident, greifbar, scheint einziges Telos der Begegnung, obzwar sich die Beziehung zielstrebig entwickelt. Dass eine Situation geschildert wird, in der es keinerlei Vertrauen gibt, die Personen in ihren Identitäten völlig diffus sind und wir als ZuschauerInnen keinerlei Anhaltspunkte haben, was wirklich passiert, neben dem, dass es praktisch nur diese beiden Personen gibt, das bedeutet eigentlich einen totalen Nihilismus, was aber so kaum rüberkommt, sondern vielmehr sich als ein Kammerspiel erweist, wo wir an der Nase herumgeführt werden. Nicht von ungefähr gibt er ihr Punkte der Belobigung, der fünfzigste dient dazu, ihn zu töten. Das schafft sie dann auch mit Armbrust, Strom und Wasser, aber ihr Sieg und ihre Freiheit war illusorisch. Er taucht erneut auf und alles fängt von vorne an.

Die Gewalt zeigt sich in Verstümmelungen, was Sachen nicht verschont: das fängt an mit den Platten in den Autoreifen, der Puppe ohne Kopf im Autowrack im Wald, dann den abgerissenen Puppenköpfen im

Zimmer von Allison, bis zur abgetrennten Hand im Kühlschrank. Nie wissen wir, wer es war und was für einen Zweck es hatte.

Auch alles andere bleibt im maximal Unklaren: was ist Phantasie und was ist Wirklichkeit? Was stimmt bei der Frau: hat sie eine Tochter (sie telefoniert mit ihr, obwohl sich später erweist, dass das Telefon kaputt ist, was natürlich auch später eingetreten sein kann), hat sie einen Freund, hat sie einen Ehemann? Oder hat sie die alle ermordet und nun den Fremden zu sich gelockt, um mit ihm das gleiche zu machen? Schliesslich sagte sie Allison, dass sie stolz auf Mami sein könnte, wobei die Ermordung von Männern da wohl nicht dazugehören sollte. Der Fremde selbst: sucht er nur Hilfe, sucht er eine Beziehung, sucht er Sex (sie liegen im Bett, ohne dass es wegen ihm zum Vollzug des Koitus kommt)? Ist er ein Polizist, der die Morde untersucht, aber sein Verhalten ist da total ungewöhnlich? Ist er ein Alien, der die Erdbevölkerung eines Besseren belehren will? Als er stirbt, sieht er sehr mechanisch bis monsterartig aus (seine Gelenke). Kurz darauf taucht er

unversehrt auf, was einen eindeutigen phantastischen Touch bewirkt.

Bereits der Anfang ist strange: ein Foto der Frau liegt auf dem Boden, jemand schwingt eine Axt, jene, die sie später mehrmals schwingt. Zudem wird diese Person beobachtet. Darauf kauft sie ein, u. a. in einer Hutschachtel etwas, was ausläuft (s. **Night must Fall**). Hier werden Erwartungen auf den Kopf gestellt (später erweist es sich als Geburtstagskuchen) wie auch ihr im Off zu hörendes Stöhnen, das sich als Abstrampeln auf dem Hometrainer herausstellt. Er weiss Dinge, die er nicht wissen kann oder wissen sollte, aber wie lange hat er die Frau bereits beobachtet?

Die Frau wird so gezeigt, als wenn das, was sie sagt, real für sie wäre. Das ist genauso möglich wie auch, dass sie einem Wahn unterliegt, der auch durch ihre Einsamkeit nebst Abgeschiedenheit begründet ist und selbst als Frau die Einrichtung eines Kinderzimmers rechtfertigen würde. Auch gegen Ende, als sie durch den Wald rennt, überall orange Lichter zu sehen und Mamirufe zu hören sind, wird uns nicht offenbart, was da wirklich passiert. Hier erinnert

The Caller an die Alienfilme von Spielberg, aber ohne Auflösung oder Konfrontation.

Es werden permanent bedeutungsschwangere Andeutungen gemacht. Er meint, meist lakonisch oder verschmitzt, dass er hätte nicht rausgelassen werden sollen und als er ihr hilft, als ein Blitzschlag ein Feuer auslöst, meint er, er hätte keine Wahl gehabt. Es geht um den Determinismus, der sich als Kehrseite umwandelt in totale Zufälligkeit, gespeist von einem rigoros durchgezogenen Dekonstruktivismus. Fast artet dies in Beliebigkeit aus, Verwirrung bleibt zurück und die Frage steht im Raum „So what?“ Psychologischen Untiefen und emotionalen Ausbrüchen werden die Zügel straffgezogen.

Vom reinen Verhalten her, ist wenig normal. Sie schneidet sich und stösst den Kübel um, er überfährt sie fast und beim Mitnehmen fährt er wie die Sau haarscharf an Abgründen vorbei.

Psychospiele sind im ganzen Film angesagt. Da gibt es Rede und Gegenrede, Paraphrasen, Behauptungen und Gegenbehauptungen, ohne auch nur Hinweise zu geben, was der Realität entspricht. Das offensicht-

liche wird wiederholt, hinterfragt oder aufgedeckt, das Apokryphe vermutet oder an die Oberfläche gebracht.

Ein Gewitter steht immer wieder für die Eruptionen. Fast alles spielt sich im und um das Haus ab, dazwischen geht es zum Einkaufen oder zu einer Spritztour. Eine Beschränkung auf die Hütte hätte der Ungeheuerlichkeit der Vorfälle besser getan und eine Dimension der Unentrinnbarkeit hinzugefügt. Vorteilhaft ist jedenfalls, dass beide gleich verdächtig sind, gleich unsympathisch, von Opferrollen nicht die Rede sein kann. Jener Rufer hat nicht in die Wüste gerufen, aber das Echo hallt nicht lange nach, weil die Kognitionen zu konfus sind und der Film doch kalt gelassen naht. Das genau erscheint als Absicht, denn es zeigt, wie entfremdet wir voneinander sind, wenn wir vom anderen immer nur das Schlechteste und Schlimmste annehmen.

Comb, The (From the Museum of Sleep)

Quay, Stephen & Quay, Timothy
Großbritannien 1990

Phantastik/Surrealismus; Zerebral-Komplex; Traum; – Kurzfilm; Animationsfilm; zum Teil Schwarz-Weiß

Nach einer Erzählung von Robert Walser geht es in diesem Film der Quay-Brüder um eine schlafende Frau, die so was wie eine Visualisierung ihres Traumes erlebt im Sinne des Herumstocherns im Unbewussten. Es geht nach Überwindung einer Art Irrgarten in eine bräunlich-rote gemalte Landschaft, die wie eine Mischung aus Rembrandt, Bosch und Max Ernst erscheint. Es gibt Überblendungen, es wird hoch und runter, nach links und rechts gefahren, unruhig wie Träume meistens sind. Natürlich sehen wir die typische Quay-Puppe, die sich an einer Leiter zu schaffen macht, dem vollkommeneren Äquivalent des Kammes. Es versucht die Leiter anzustellen, diese schwankt, wird gerichtet, letztlich kann er

über die Kante schauen wie die träumende Person an die Kante des Waldes zur Zeit des Herbstes, der Kante zur dunklen Jahreszeit, gelangt. Bei der Person fällt das Fenster in ihrem Zimmer auf, auf das die Kamera ihr Augenmerk richtet, aber bei ihr werden Gitterstäbe betont und somit scheint sie mehr gefangen zu sein.

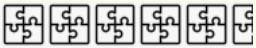
Es startet mit einzelnen Körperteilen wie Füssen und Hand, auch die schlafende Person wird zuerst nur in einzelnen Teilen gezeigt, ihr Arm ist komisch nach hinten gebogen im unruhigen Schlaf. Dann schleift er über den gekachelten Boden, später fällt ihre Decke zu Boden. Und als sie erwacht, zerfällt die Puppe in ihre Teile, der Traum ist beendet. Die Frau kann sich zum Frisiertisch begeben und ihr Streichen über die Zacken des Kamms scheinen das Schicksal der Puppe darzustellen. Die Person wird heller und mit positiverer Musik gezeigt, die Traumwelt wird begleitet von schwerblütiger Musik. Zudem gibt es Flüstern und unverständliche Geräusche. Ein weiteres nur schwer zugängliches Werk der Quays, die uns Bereiche visuell zugänglich machen, von denen wir allenfalls träumen konnten.

Corps à corps

Zu schön zum Sterben* (aka *Body Snatch – Schatten der Vergangenheit)

Hanss, François

Frankreich 2003



Horror/Verrückter Arzt; Amnesie; Kinder; Psychologie; Zerebral-Komplex;

Hörgeschädigt, ohne Erinnerung und von Narben bedeckt erwacht die Stripperin des Moonside Laura Bartelli (Emmanuelle Seigner) nach einem Autounfall aus dem Koma. Gerade vorher hatte sie dem Landschaftsarchitekten Marco Tisserand (Philippe Torreton) versprochen, mit dem sie seit kurzen liiert ist und der einen brennenden Kinderwunsch äußert, mit ihm auf sein herrschaftliches Anwesen zu kommen. Bald ist sie mit Jeannot (Clément Brilland) schwanger. Sechs Jahre später wird die Idylle von einst zerstört, als die Lehrerin (Yolande Moreau) Laura her zitiert, weil Jeannot im Sitzen pinkelt und sich seiner Geschlechtsrolle unsicher ist. Ein konsultierter Kinderpsychologe erkennt in Jeannot

den Vater, einem früheren Kollegen. Marco verneint dies vehement. Der Zweifel beginnt an Laura zu nagen, Mosaiksteinchen um Mosaiksteinchen kommen hinzu, während Marco immer brutaler gegen sie vorgeht. Eine Spirale der Gewalt kommt ins Schwingen, die sich auch dadurch äußert, dass immer mehr Glas kaputt geht (vor allem durch Marco), zerbrochene Illusionen.

Sie will alles für ihn tun, bezichtigt sich selbst. Als er ihr eine Spritze zum vergessen verabreicht, willigt sie ein, wohl in einer Mischung aus Bedrohung und Hoffnung. Hier kommt die Opferrolle geschlagener Ehefrauen zum Tragen. Andererseits gibt sie sich sehr autonom, bleibt auch mal länger weg, ohne Bescheid zu sagen. Körperlich in Auseinandersetzungen setzt sie sich meist durch und obwohl er der Aggressor ist, ist sie psychisch stärker. Jeannot liest sie von einem Frosch vor, der nicht verwandelt werden will. Dies kann ihre eigene Situation beschreiben: sie die Nutte verwandelt sich in ihrer sozialen Stellung in die ehrbare Ehefrau des Landadels. Es ist das Aschenputtel-Motiv, das Laura freilich wieder rückgängig machen möchte. Als ers-

tes nach ihrem Koma hört sie einen Vogel singen, dem Symbol für Freiheit. Außenkontakte scheinen die Tisserands keine zu haben, einen Brief von Laura an ihre Freundin Doris (Vittoria Scognamiglio) verbrennt Marco. Die Gewalt greift um sich, Jeannot greift zur Axt (ohne sie zu verwenden), Laura zieht den Stecker des im Koma liegenden Kindes.

Marcos Frau Claire und Laura haben identisches Blut. Aber was hatte er vor? Von Transplantationen ist die Rede, auch solche des Herzens. War Laura ein Ersatzteillager, vor allem da Marco meint, dass bei einem Hirntod der Körper weiterlebt, den man zum Leben braucht? Wenn er sie brauchte warum wollte er sie töten? Das Einzige, was Fakt ist, dass er ihr Pillen gab, die zum vergessen beitragen. Wollte er sie als Ersatz von Claire aufbauen? Aber ein ausgebranntes Auto tilgt keine Existenz. Wollte er sie für verrückt erklären, immerhin sagte er der Lehrerin, sie sei mehrmals in psychiatrischer Behandlung gewesen (worüber der Film keine Evidenz abgibt). Ist der Unfall eine reine Machtdemonstration, um sie gefügig zu machen? Sie behält auch

ihren Namen, was einer neuen Identität widerspricht. Am wahrscheinlichsten ist, dass er Körperteile von Claire in Laura transplantierte (ein Hinweis sind die Abstoßung verhindernden Cyclospane, die Laura einnehmen muss), am ehesten Hände und Brüste, sexualsensible Körperteile im Übrigen, aber auch innere Organe sind möglich. Dies bestätigt sie am Ende, als sie die entstellte Hand amputieren lassen will und durch eine weniger flexible Prothese ersetzen will. Sie könnte wissen, dass die Hand nicht die eigene ist. Hier hat der Film etwas von **Frankenstein** mit dem Zusammenstückeln von Körperteilen, oder auch von **Mad Love** mit der Fremdheit der Körperteile von Anderen. Für die Transplantationsthese spricht im Übrigen, dass Laura das weiße Zimmer als jenes erkennt, wo sie ihre Krankenhauszeit verbracht hat, auch mit dem Hinweis des Vogels und des umgesägten Baumes.

Marco scheint ziemliche Probleme mit Frauen zu haben. Im Stripklub tuscheln die anderen über den, der sich räumlich immer absondert, er wäre unberührt. Er ist zwar sexuell wild auf Laura (während Laura Sex

passiv erträgt, aber bei der Liebe voll dabei ist), aber am Anfang bindet er sich ein schwarzes Tuch vor die Augen: Perversion, Schuld oder Vermeidung des Anblicks eines verunstalteten Körpers? Laura will ihren verunstalteten Körper nicht zeigen (sie trägt Handschuhe). Jeannot hält er wie ein Mädchen, wohl weil er in ihm einen Doppelgänger seiner Tochter sieht. Jeannot hat Kastrationsangst (Marco auch?) und wird von Marco mit einem Testosteronhemmer behandelt. Kiki der Hund wird ebenfalls von Marco kastriert. Marco liebt seine Tochter absolut innig (mehrfach umarmt er sie fest, was er bei Jeannot so nie macht) genau wie er Laura unbedingt braucht, wenn auch kaum mehr da ist als der Sex. Marco ist trotz seiner Emotionalität ein eiskalt berechnender Typ mit einem gewaltigen Aggressionspotential. Seine Zuneigung zu Laura hat er aus dem Reagenzglas. Sein Machtimpuls könnte das sexuelle Verlangen steuern. Er sperrt sie aus Haus und Erziehung aus, fesselt sie und droht ihr fortwährend mit der Spritze. Zudem: woher beherrscht er die Gebärdensprache so gut?

Das führt zur Frage, wem zu trauen ist. Laura erinnert sich an nichts, aber erzählt die ganze Geschichte. Marco erzählt Jeannot den „wahren“ Sachverhalt, aber ist dem zu trauen? Wieso erzählt er seinem Sohn dies? Als Teil seiner Perversionen? Es gibt zwar eine stille Klammer zwischen ihr und der Vergangenheit, aber für ihn hat das Wühlen in der Vergangenheit das Glück zerstört (aus **A History of Violence** ist dies bekannt). Jedoch trat dies bereits mit dem Unfall ein. Aber der wunde Punkt ist fehlendes Vertrauen, was in diesem Fall (bei ihrer Profession) auch nichts mit Unbeflecktheit zu tun hat.

Schlecht kommt zuerst die Polizei weg. Ihr Hauptquartier gleicht mehr einer lauten Fabrik (was der Soundtrack betont), in der die Menschen wie Ware abgefertigt werden. Dann wollen sie keine Auskunft über Marco geben (verständlich) und wissen nichts von ihrem Unfall. Als es hart auf hart geht, sind sie zu renitent, um zu kommen und sprechen sie als Nutte an (waren wohl auch Kunden), der man noch anderes unterschieben kann. Die Kliniken sind etwas freundlicher, geben Auskunft, aber weiter

kommt Laura kaum, weder Akten noch Patienten sind auffindbar (sie selbst wird von Marco klammheimlich mitgenommen). Ein Arzt hilft ihr tatsächlich weiter, indem er einen Unfall durch Herunterwerfen des Ketchups simuliert, was nicht für dessen Subtilität spricht.

Corps à corps beginnt mit dem Voice-Over von Laura, welches sehr metaphorisch daherkommt. Sie erinnert sich nicht an den Geburtsschrei, für sie tut das ganze Leben weh, aber sie möchte frei sein und alles hinter sich lassen. Sie sieht sich als Nachtfalter, der mit aller Gewalt dem Licht entflieht, das ihn zerstören will. Bewusst ist sie sich, dass sie einen Preis dafür bezahlen muss, ihr Leben zu ändern und sie fürchtet sich vor der Realität. Marco dagegen meint, dass sie Überlebende seien, wie zwei Blumen auf verbrannter Erde. Damit nimmt er von der Geschichte einiges vorweg. Am Filmende stammt das Voice-Over von Jeannot, der so weitermacht, wie Laura aufgehört hat. Jeannot fragt sich, ob er glücklich ist und wartet ins Ungewisse hinein auf ein Wunder und eine Wiedergutmachung. Vom Vater distanziert er sich, kehrt aber immer

wieder auf den Friedhof zurück. Zwei Monate nach den Ereignissen verneint er dies der Mutter gegenüber, dann springt der Film einige Jahre weiter und Jeannot ist ein Teenager. Eine weitere bemerkenswerte Parallelität gibt es: vom Moonside wird als Hölle gesprochen und Jeannot wirft auf dem Schulhof bei Himmel und Hölle den Stein in die Hölle. Vorahnung bei beiden über das, was sie erwartet? Das Verlassen einer vermeintlich Besseren für sie, substituiert durch eine, die schlimmer ist, weil sie von Liebe und Glück vorgaukelt? ***Corps à corps*** zeigt des Weiteren, wie aus einer Traumliebe tödlicher Hass wird, von dem es weder ein Zurück noch einen neuen Anfang gibt.

Zuallererst sind am Schluss die beiden HauptdarstellerInnen zu loben, die ihre Rollen wirklich ausleben. Leiden und Verzweiflung ist beiden ins Gesicht geschrieben. Seigner (die mysteriöse Frau aus **The Ninth Gate** sowie **Frantic**) ist in ihrer Ausdrucksweise sehr variabel. Von der Femme Fatale bis zur geschändeten, heruntergekommenen, dreckigen Frau beherrscht sie eine Klaviatur von Rollen. Auch die Gebärden-

sprache wird adäquat eingesetzt. Torreton zeigt Verzweiflung und Wahnsinn als wenn dies ihm angeboren wäre.

Manches ist nicht nachvollziehbar: warum geht Laura im Krankenhaus erst auf eine Abteilung, wo sie komatöse Patienten antrifft und fragt dann bei der Rezeption nach, ob Mutter und Tochter dort sind? Bei manchen Außenkontakten scheint Laura hören zu können. Ihre Flucht endet abrupt angebunden auf dem Bett. Warum gibt Marco seine Chirurgenkarriere auf, wo er eigentlich so viel intensiver und mit einem ständigen Monitoring seine Familie aus dem Koma hätte erlösen können? Ist da Illegales im Spiel, trägt Marco Schuld am Unfall? ***Corps à corps*** gibt kaum Informationen heraus, zwingt zur gedanklichen Akrobatik.

Das Anwesen wird einmal im Zeitraffer in verschiedenen Jahreszeiten gezeigt (CGI-animiert), im Lauf des Filmes wird das Wetter immer trüber. ***Corps à corps*** beginnt poetisch und wendet sich immer mehr dem Grauen zu. Der Film zeigt eher wenig, viel muss im Kopf entstehen, einzig an einer Perlenkette aufgereihte Puzzlestücke werden geboten. Nie ist klar, in welche Rich-

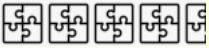
tung sich der Film entwickelt. Das Ende hat was Überraschendes, aber entspricht der Konvention. Hanss ist ein psychologisch hoch interessanter Film gelungen, der kaum ein zweites Anschauen vermeiden lässt und bei dem sich fragen lässt, was ihn definitionsgemäß vom Horrorfilm unterscheidet?

Curling

Curling – Geheimnisse im Schnee

Côté, Denis

Kanada 2010



Phantastik; Drama/Kind; Surrealismus; Zerebral-Komplex;

Jean-Francois Sauvageau (Emmanuel Bilodeau), der in einer Bowlinghalle und einem Motel arbeitet, lebt mit seiner 12-jährigen Tochter Julyvonne (Philomène Bilodeau), die nicht zur Schule und nicht in den Ort geht, irgendwo draußen in Quebec allein. Da Jean-Francois Julyvonne beschützt und hütet ist sie viel allein, draußen hält er es für sie für gefährlich, stellt strikte Regeln auf. Daher begibt sich Julyvonne erst recht nach draußen, wo sie nicht nur auf einen Tiger, sondern auf einen Haufen Leichen an einem Waldrand stößt. Nicht wissend, wie sie den Anblick entziffern soll, entwickelt sie eine Faszination dafür. Ihr problembeladener, manchmal leicht ungehobelter Vater braucht eine Auszeit zum Nachdenken. Jean-François begibt sich in ein Motel, lernt

Mireille (Anne Pascale Robitaille) kennen und verbringt einige Zeit mit ihr. Julyvonne sehnt sich am meisten nach einem Kontakt mit Rosie (Johane Haberlin), wohl ihrer Mutter, die im Gefängnis sitzt. Ferner taucht das mysteriöse und extravagante Mädchen Isabelle (Sophie Desmarais) auf, nur wenig älter als Julyvonne, die beim Boss des Bowlings Kennedy (Roc LaFortune) arbeitet und beim ersten Auftritt wie ein Weihnachtsbaum angezogen ist.

Jener Film zeigt einiges, erklärt aber praktisch nichts, komplex und elliptisch. Warum sitzt Rosie im Knast? Wo kommen die Leichen auf der Strasse und der Tiger her? Warum sind diese tot? Wieso geht und muss Rosie nicht zur Schule? Woher kommt das Blut in Zimmer 11? Wieso ist das für Besitzerin Odile (Muriel Dutil) Gewohnheit? Erschöpfen sich die Aufgaben der Polizei nur im Erklingen der Sirenen? Was ist generell mit den Behörden, befinden sie sich im rechtsfreien Raum?

Vielleicht werden deshalb zu Filmbeginn Julyvonnes Augen untersucht, das einzige Mal wo sie weg von daheim ist und ein wichtiger Hinweis zu Beginn, dass wir un-

seren eigenen Augen trauen sollten, in dem was folgt, Jean-Francois seine sind jedenfalls braun und treu. Sie laufen dann bei nasskaltem Schneesturm zu Fuß heim, was einer Polizeistreife auffällt, aber Jean-Francois stört das nicht. Jean-Francois sagt häufig „Il est/J'ai correct", sich so versichernd, auch dass es ihre Sache ist, er will keine Interferenz von außen. Es wird wenig kommuniziert, Erfahrungen und Gefühle werden kaum ausgetauscht, Antworten werden nicht abgewartet oder es wird in Metaphern geredet. Wenn sie im Wohnzimmer sitzen, starren sie sich gegenseitig an. Sie reagieren kaum aufeinander, ihre Beziehungen sind frostig wie draußen und insensibel wie Eis, aber doch von Achtung und Zuneigung geprägt. Jean-Francois weist einen Jungen weg, der im Schnee spielt, einen anderen stellt er eine Rechenaufgabe, die dieser besser löst als Julyvonne; einen Alten kritisiert er, der Freude am Computerspiel hat, immer der strenge Vater. Jean-Francois scheint sinnenfeindlich zu sein, aber eine religiöse oder eine konspirative Verbindung stellt C nicht her. Er lässt sie auch viel allein, fast als mache er

das absichtlich, um doch ihre Unabhängigkeit zu testen. Allerdings entwickelt er eine Vorliebe für Curling, obwohl er anfangs ein strikter Gegner dessen war. Für sich selbst übt er und in einer Sequenz, die fast einem Traum nahekommt, wird er zum großen Star, von den Anderen beklatscht, fängt er an zu tanzen, der seltene gelöste Augenblick. Sonst wird Jean-Francois viel allein herumstehend gezeigt. Eine Parallele findet das im Auto, das steht oder nicht anspringt, was wetterbedingt zu deuten ist, aber trotzdem die fehlende Mobilität ausdrückt.

Kennedy ist Jean-Francois zugetan und auch Isabelle bietet ihre Hilfe an. Sie sind nicht isoliert, werden auch von Odile und ihrem Mann geschätzt, die ihr Motel aufgeben, aber viele Freunde und Bekannte haben sie nicht. Jean-Francois lernt als „Tourist“ Mireille kennen, sie küssen sich und verbringen auch Zeit im Bett, ihr Verhalten verstört, da sie Geld für das Hotelzimmer will und nicht sagt, was sie macht. Die schönste Einstellung des Filmes kommt hier, der Nachthimmel, eine Lampe rechts, sonst in blau getunkt, eine Absolution der Romantik. Dies tut ihm gut, er lebt auf, was

aus dem Kontakt wird, bleibt offen, jedenfalls rasiert er seinen Schnurrbart ab, ein Zeichen für einen Neubeginn, er mit der Tochter an einem Hang zum Schlittenfahren, weich geht es nach unten.

Es werden fremdartige Charaktere gezeigt, die mitten unter uns leben, aber doch anders sind. Etliche surreale Situationen entstehen: Julyvonne liegt neben den Leichen im Schnee; das aufgeblasene Kostüm, das Jean-Francois zu tragen hat; die anonymen Anrufe von Rosie bei Julyvonne. Alles in allem sehen wir eine hermetische Welt voller Schnee und Eis, einem Sinnbild für die menschlichen Beziehungen. Jene Szenen im Bowling, die einen ersten Außenkontakt von Julyvonne mit sich bringen, wirken da wie ein Fremdkörper.

Côté orientierte sich an **Night of the Hunter** und **El espíritu de la colmena**, – die offensichtlichste Parallele sind durch äußere Kräfte gefährdete Kinder – aber der Film erinnert in seiner Düsterheit und dem Unerklärlichen eher an das Werk von David Lynch. Jean-Francois sieht eine Leiche am Straßenrand, trägt diese ins Haus, hantiert im halbdunkeln damit herum, wir erfahren

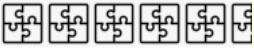
nicht, was damit geschieht, wir können vermuten, es sind die Toten die Jean-Francois aufliest und dann im Wald als bizarren Friedhof aufbewahrt. ***Curling*** ist ein nur schwer erschließbarer Film, der einen nicht mehr loslässt von dieser fremdartigen Welt mit Personen, die wir kaum verstehen.

Eden et après, L'

Eden und danach

Robbe-Grillet, Alain

Frankreich/Tschechoslowakei 1970



Phantastik/Surrealismus; Labyrinth; Zerebral-Komplex; Doppelgänger*innen;

Es beginnt mit hingeworfenen Wörtern wie „phantasm" „mirror" „sex" „composition" „object", „game", „blood" „rape" und natürlich darf „cinema" nicht fehlen, auf dem visuellen Hintergrund einer Fabrik. Dazwischen tauchen die Credits auf, was ein Prinzip des Films verrät. Denn Cutter Bob Wade schneidet immer wieder zwischen den Szenen schnell hin und her. Darauf rennt eine Frau durch die Gänge eines Bürokomplexes, an allen Ausgängen stehen Männer und versperren ihr den Weg, dann wird sie auf ein Podest gelegt. Die Kamera von Igor Luther fixiert vor allem auf den Gesichtern. Der Hörsaal folgt, es geht um mathematische Gleichungen, die Student*innen diskutieren. Nach der Vorlesung gehen die Student*innen in eine Bar genannt Eden, zu-

erst von aussen gezeigt mir roter Leuchtreklame, bestückt mit Reproduktionen der Bilder von Piet Mondrian. Sie hocken herum, aber spielen verschiedene Spiele, etwa ein Russisches Roulette mit einem Nagel als Kugel. Violette (Catherine Jourdan) wird ein Glas Blut hingestellt, in das Boris (Juraj Kukura) etwas Giftiges reintut, aber dann wird das Glas von Marie-Eve (Lorraine Rainer) vertauscht, Boris sinkt nieder, wird betrauert, aber bewegt als Leiche die Hände. Franc (Ľudovít Kroner) ist der Kellner, der auf einmal nicht mehr da ist, der neue, ähnlich aussehende Kellner kennt ihn nicht – „Qui est Franz?“ –, sei seit gestern im Amt. Es wird ebenso gezeigt, wie die Gäste Spass haben, sie musizieren mit allen möglichen Geräten, tanzen.

Dann taucht ein Fremder (Pierre Zimmer) auf „m'appelle Duchemin“, der von magischen Tricks erzählt, die er in Afrika gelernt hätte: ein Glas soll auf den Boden geworfen werden, die Scherben aufgesammelt, die Hände werden immer blutiger, was nicht unbedingt realistisch ist, jedenfalls „heilt“ er die Wunden. Violette schnupft ein „fear powder“, bekommt

Angst, halluziniert, redet im Off mit Echo, aber am Ende lacht sie. Während des ganzen Films verschieben sich immer wieder Realität, Phantasie und Traum. Violette macht mit Duchemin ab, sich in einer verlassenen Fabrik zu treffen. Das ist ein weiteres Labyrinth, Duchemin ist nicht auffindbar, sie verirrt sich, die Anderen tauchen auf, stehen herum, auf einer Röhre tropft eine gelartige Masse, vermischt sich mit Blut, es gibt angekettete, geschlagene Frauen. Am Morgen kann sie der Fabrik entfliehen, findet jedoch Duchemin tot am Ende der Treppe zu einem Fluss. Sie entnimmt seiner Jackentasche eine Postkarte aus Tunesien. Violette eilt zu ihren Freund*innen, aber als die ankommen, ist Duchemins Leiche nicht mehr da, was öfters in phantastischen Filmen verwendet wurde.

Daheim angekommen stellt Violette fest, dass ein Gemälde von ihr gleichsam verschwunden ist, obwohl die Tür abgeschlossen war, keine Spuren eines Einbruchs zu erkennen sind. Sie begibt sich nach Tunesien, sucht das Haus auf der Ansichtskarte, wo sie die Auskunft bekommt, alle Häuser würden hier gleich aussehen. Dort trifft sie

einen Bildhauer namens Dutchman (Pierre Zimmer), der genau wie Duchemin aussieht, ihre Freund*innen bezeichneten Duchemin bereits als Dutchman. In Tunesien verliebt sich Violette in ihn. Im Bett ist sie nackt, er in Kleidern. Es dauert bis zur 51. Minute, um eine Person ganz nackt zu sehen, natürlich eine Frau. Wir bekommen Frauen in Käfigen zu sehen. Eine Pistole zum Mund geführt ist ein Symbol für Oralsex. Ein richtiger sexueller Akt taucht in ***L'Eden et après*** nicht auf. Dann wird Violette entführt, von Männern mit Turbanen, ein rassistischer Akt? Aber darunter sind ihre Kollegen Marc-Antoine (Richard Leduc) und Jean-Pierre (Sylvain Corthay). Sonia (Jarmila Koleničová) ist ebenfalls in Tunesien. Jene beschlossen, Violette zu töten, sie soll sie zu dem Bild führen, „Ou est le tableau?". Gefangengenommen und gefoltert wird sie, trifft auf ihre Doppelgängerin, die etwas grösser erscheint als sie und dann die gleiche Kleidung trägt. Sonst trägt sie einen sehr kurzen Rock und hohe Stiefel, durchaus sexy. Beide geben sich die Hände, küssen sich.

Gleichfalls hier gibt es eine gelartige Masse, Feuer und viele Schüsse. Gefragt, wie es Violette erginge, sagt sie, dass sie in Tunesien nichts gesucht hätte, aber sie hätte was gefunden, wohl den Dutchman, obwohl sie vorher schon Beziehungen hatte. Wiederum mehren sich die Leichen, ebenso gibt es Gift zu trinken. Violette kann sich befreien, rutscht auf dem Sand, fällt nieder vor ihrer Doppelgängerin. Die Männer verfolgen sich, Violette steht auf der Treppe und löst sich in Luft auf. So ist es nicht mit dem Dutchman, der im Hafen marschiert, von einem Lastwagen erfasst wird und dann genauso tot an der Treppe bei Meer liegt. Violette konstatiert „Je retrouve la mer", betrauert die vielen Toten. Wieder daheim sieht es sogar aus, als hätte sich nie was ereignet. War das, was wir gesehen haben, nur eine Fantasie, ein Traum, eine Halluzination?

Jener Film zieht immer stärker in den Bann, nachdem man anfangs noch Mühe hatte, etwas Sinnvolles daraus zu ziehen. Er bleibt noch lange im Gedächtnis haften, man muss die Bilder des schön gefilmten, rätselhaften Films verarbeiten.

Nach dem kommerziellen Misserfolg von **L'homme qui ment** wollte Robbe-Grillet keine Filme mehr drehen, Schwarz-Weiss sei out. Zum Glück hat er es sich anders überlegt, aber erstellte kein Drehbuch, sondern orientierte sich an Arnold Schoenberg Zwölftonmusik in einer Mischung aus Marquis de Sades Justine and Lewis Carrolls Alices Adventures in Wonderland. Jede Szene diskutierte Robbe-Grillet mit dem Kameramann Luther, aber kaum mit den weitgehend unbekannten Schauspieler*innen, die eigentlich nur wussten, dass man in Djerba und Bratislava drehte.

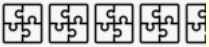
Es ist eine traumartige Phantasmagorie, wo selbst das Französisch gut verständlich ist in dem nicht allzu zahlreichen Dialog. Exegetische Musik gibt es wenig, Michel Fano hatte hier wenig zu tun. Während **East of Eden** sich räumlich verortete, tut dies ***L'Eden et après*** zeitlich. Von einem Paradies ist wenig zu spüren, wird hier der Sündenfall manifest? Was freilich sicher ist, hier haben wir es mit einem Paradies von Film zu tun.

Ejhdeha Vared Mishavad!

A Dragon Arrives!

Haghighi, Mani

Iran 2016



Phantastik/Surrealismus; Suizid; Zerebral-Komplex; Politik; Allegorie; Kinder;

Saeed Jahangiri (Kamran Safamanesh) befragt den zeitlich desorientierten Polizisten Babak Hafizi (Amir Jadidi), der im Auftrag des iranischen Geheimdiensts am 23. Januar 1965 auf die Wüsteninsel Qeshm im Persischen Golf geschickt wurde, wo ein in einem Schiffswrack lebender verbannter Dissident Suizid begangen haben soll. Einen Tag vorher wurde der Premier ermordet. Da sich Hafizi kaum an die Vorschriften hält, wird bald klar, dass der Dissident nicht freiwillig aus dem Leben geschieden ist. Wer den Mord beging und was für Folgen das hat, ist unklar, mit jedem Ermittlungsschritt wird alles schleierhafter. Mit Javad Charaki (Ali Bagheri) begibt er sich dorthin, und als der Helfer die Leiche vergraben soll,

sind sich beide nicht einig. Hafizi will das auf dem nahgelegenen Friedhof tun, aber der Helfer warnt, wenn man dort Leichen begräbt, würde sich die Erde auftun und Geister erscheinen. Tatsächlich gibt es ein lokal begrenztes Erdbeben. Weitere unheimliche Dinge passieren, wie Schreie in der Nacht, wo in einem Loch eine Frau ein Kind gebärt, wonach sie stirbt. Es ist Donner und Regen zu hören, dieser freilich nicht zu sehen. Hafizi sieht Schriften an der Wand, die exakt genau seine eigenen sind, obwohl er noch nie da war. Hafizi sieht Personen auf dem Berg, doch Behnam hat Mühe diese zu sehen. Darshan (Javad Ansari) versinkt in einem Loch und wird gerettet, redet danach deutsch. Es gibt eine Messerattacke im Auto, wo alle unversehrt bleiben. Dann muss man noch Valleh (Laila Arjumand) retten, es fallen Schüsse, der Augenarzt Almas (Nader Fallah), der für den Mord an Mustafa verantwortlich gemacht wird, wird getötet, wobei der Verbleib der sechsten Kugel unklar bleibt. Am Ende tummelt man sich im Meer.

Mit dabei sind der Toningenieur Keyvan Haddad (Ehsan Goodarzi) und der Geologe

Behnam Shokoohi (Amir Homayoun Ghanizadeh). Man will dem Geschehen auf den Grund gehen, mit Hilfe von bunten Luftballons und einer Palette von Glühbirnen. Die drei haben es lustig miteinander, wie dann Fotos bezeugen. Es gibt eine Kiste, in der entweder nichts drin ist oder nicht das richtige. Ein Fischer, der sich nur für Haie interessiert, aber keinen gefangen hat, will keine Auskunft geben. Es heißt, viele wären verschwunden, für die man alle Hoffnungen aufgeben müsste. Hier sind die politischen Bezüge offensichtlich. Hafizi wird nicht nur vom Geheimdienst, sondern auch von aufgescheuchten Geistern gejagt. Wenigstens kommt mit Shahrzad Besharat (Kiana Tajammol) noch eine junge Frau ins Spiel, die in der Wüste steht und nicht mehr von Keyvan getrennt sein will, den sie drei Jahre lang nicht gesehen hat. Beide haben später eine Unterhaltung über die vergangenen Ereignisse, nachdem sie schon älter sind, Shahrzad (Shahin Karimi). Auch Saeed Hajjarian hat einen Auftritt, obwohl er damals noch sehr jung war.

Es gibt einen historischen Bezug hinsichtlich der Vertreibung der Portugiesen

durch die Engländer, was in einer sehr kurzen Rückblende gezeigt wird. Die Credits kommen eher spät und danach wird ein alter Film mit einer Großmutter in Schwarz-Weiß gezeigt. Ein Theaterstück ist zu sehen und dies ist genauso Meta-Ebene wie die Interviews mit Touraj Daryaee, Mani Haghighi, Lili Golestan, die allem was Dokumentarisches verliehen, aber dem Verve des Filmes schaden. Absolut überzeugen tun die Landschaftsaufnahmen und absurd wirkt das riesige Schiff in der Wüste. Die Typen mit den Hüten und dem orangen Chevrolet Impala wirken wie aus einem Noir, auch **The Blair Witch Project** kommt in den Sinn. Der Soundtrack ist hämmernd und peitscht den Film nach vorne. Es heißt, nach einer wahren Geschichte wäre EVM entstanden. Zumindest wird vom Drachen nur geredet, ohne dass der uns über den Weg läuft.

Eine verworrene Geschichte, wo die Aufklärung des Falles in den Hintergrund tritt. Haghigi ist bekannt dafür, für uns kaum nachvollziehbare Filme zu machen, wie er bereits mit **Paziraie Sadeh** bewies, der allerdings sehr viel geschlossener war.

Hier wie dort handelt es sich um eine Allegorie.

Electric Fields

Gertsch, Lisa
Schweiz 2024

Phantastik/Suizid; Reanimation; Zeitrutsch; Verschiebung Buch-Realität; Zerebral-Komplex – Schwarz-Weiss

Während der Precredits zwitschern bereits die Vögel im Off, eine Tür öffnet sich, womit ein Prinzip gezeigt wird in diesem Episodenfilm, die durch einen Blackscreen voneinander getrennt sind, aber Geräusche der vorherigen Episode dauern genauso an wie solche der folgenden zu hören sind. Die erste nimmt Kurt (Michael Neuenschwander) ins Visier, dessen Vater (Hans-Rudolf Twerenbold) gestorben ist, auf dem Bett aufgebahrt ist. Kurt stellt das Radio an, und plötzlich öffnet der Vater die Augen. Kurt ist verwirrt, probiert das aus, jedes Mal, wenn das Radio an ist, öffnet der Vater die Augen, das On-Off verführt zum Lachen. Dann lässt Kurt das Radio laufen und der Vater steht auf und geht umher. Doch plötzlich hat das Radio eine Störung, der

Vater fällt zu Boden. Es wäre natürlich einfach, so die Toten zu erwecken, zudem eine Hommage an das alte Radio.

In der zweiten Episode repariert Manni (Ole Eisfeld) genauso ein Radio, obwohl nicht gesagt wird, dass es das gleiche ist. Jene Person, die es abholen wird, wird nicht gezeigt, es wäre geschlossen. Trotzdem kommt eine Frau, die eine Glühbirne präsentiert, die für die Ewigkeit gemacht zu sein scheint, weder Strom, Batterien noch Akku, sie glüht weiter. Manni ist sich sicher, er finde eine Lösung, die darin besteht, die Glühbirne zu zerschlagen. Die Frau gibt ihm sogar etwas zu essen, es ist gelungen, solche Elemente einzuführen, die das Mysterium erhöhen.

Die dritte Episode ist nicht direkt phantastisch, zeigt dennoch Unerklärbares, nicht zuletzt im erratischen Verhalten der Chefin Chloe (Julia Jentsch), als sie die neue Mitarbeiterin Nicky (Dagna Litzenberger-Vinet) zur Vertragsunterzeichnung empfängt. Zuerst gibt es das übliche wohlmeinende Blabla, aber dann die erste Irritation, als Chloe die 1.5 Jahre Lücke im CV erklärt haben will. Es war weder Krankheit, Bur-

nout, Ferien, neue Projekte, sondern schlicht eine Auszeit, die dennoch zweifeln lässt, ob Nicky den Job bekommt. Chloe pfeift, der Computer will nicht, der Drucker macht komische Geräusche. Wie aus heiterem Himmel rennt Chloe auf den Balkon heraus, springt herunter, Nicky schaut den Vögeln nach. Eine verstörende Episode, geschah der Suizid wegen der toxischen Kund*innen, selbst wenn diese König*in sind?

Episode 4: Artur (Nicolas Rosat) redet mit seiner Yucca, als wäre sie lebendig, schaut dann auf einen Vogel. Er macht sich auf zu seinem Haus am See, erkundet dies, ein Teil des Stegs ist kaputt. Er setzt sich hin, aber als er aufwacht ist nicht mehr Herbst, sondern Frühling, er hat jetzt einen Bart, redet italienisch, der Weg ist repariert. Er schaut irritiert in den Spiegel, es gibt komische Geräusche, er umfasst einen Baum. Er geht zum Ufer, betrachtet das, was sich langsam verändert, etwa vom Schilf und den Booten her. Dann geht er ins Wasser, taucht ganz unter, wurde nicht mehr gesehen, ein Sturm kommt auf. Schon wieder ein freiwilliger Tod.

Es ist Nacht, Glocken läuten, atmosphärisch inszeniert. Wina (Sabine Timoteo) begibt sich in eine Kneipe, wo sie auf Olivia (Jasmin Mattei) trifft, die ein Theaterstück vorbereitet, von ihren Romerlebnissen spricht, diese vorliest. Wina schenkt ihr einen kleinen Bus, doch Olivia muss plötzlich gehen, deren Hund würde warten. Unmittelbar will Wina zahlen, aber das geht nur in Euro, die Bedienung spricht italienisch, Wina muss für beide zahlen. Sie befindet sich nämlich in Rom und besucht im Folgenden genau die Orte, die Olivia beschrieben hat. Nach einem Zeitrutsch jetzt die spontane Ortsveränderung. Wina beobachtet die Vogelschwärme am Himmel, die wie ein Rorschachtest aussehen, was sich aber tatsächlich so zugetragen hat.

Die letzte Episode hat meines Erachtens kaum etwas Phantastisches. Zu Odile (Sophie Hutter) kommt ihr Freund, bringt ihr Rosen mit, die Begrüssung ist distanziert, die Rosen wirft sie in die Ecke. Trotzdem küssen sie sich, es kommt Leidenschaft auf. Sie machen sich parat für Sex, dann klingelt ihr Telefon. Sie steht in der Dusche, er föhnt ihre Haare, sie gestehen einander, dass sie

sich fehlen werden. Sie liegen erneut im Bett, diskutieren existentielles, dass es sie gar nicht gibt oder dass die Welt untergeht. Es wird getanzt, was plötzlich abgebrochen wird. Odile nimmt ihren Koffer, verlässt die Wohnung, wird dann in einem leeren Hotel gezeigt. Geht sie in die Ferien, auf Geschäftsreise, trifft sie einen anderen? Das zu entscheiden wird uns überlassen. Auch in dieser Episode gibt es merkwürdiges, aber fantastisches fehlt.

Zwischendurch wir immer wieder der Waldläufer Mustik (Michael Neuenschwander) gezeigt, selbst den Berg hoch, bis er in einer Kneipe Brigitte (Lena Schwarz) antrifft, die von Melodien spricht. Wie er können wir uns nun zur Ruhe setzen in diesem rätselhaften Film, der auch etliche Stellen zum Lachen hat. Die titelgebenden elektrischen Felder sind unsichtbare Kraftfelder, gebildet durch sich gegenseitig anziehende und abstoßende Ladungen. Eine Manifestation dessen ist das Theremin, jenes berührungslose Instrument, das allein durch die Bewegung der Hände in einem bestimmten Raum fremdartig anmutende Töne erzeugt, mit denen sich dennoch bekannte Melodien

erzeugen lassen. Das beschreibt die Wirkweise von Gertschs rätselhaftem, melancholischen Film ziemlich zutreffend: Es ist nicht einfach zu verstehen, was hier passiert und wie alles zusammenhängt. Trotzdem erkennen wir etliches aus unseren eigenen Leben, ein falsch gelaufenes Vorstellungsgespräch, Hitzetage im Januar oder dass wir uns plötzlich in einer ganz anderen Welt befinden.

Electric Fields zeigt quasi Thomas Owens Riss in der Wirklichkeit, ein Potpourri von Dingen, die wir uns nicht erklären können. Der Tod ist in drei Episoden präsent, in zweien die Trennung durch Ortsverschiebung. Zumindest in der übrigbleibenden hat sie eine immer leuchtende Glühbirne verloren. In den ersten beiden Episoden geht es um elektrische Geräte. In etlichen wird mit der Zeit gespielt, die aufgehalten wird oder sich beschleunigt. Gertsch lässt alles in alltäglichen Umwelten spielen, keineswegs verfremdet, aber was darin geschieht, ist alles andere als natürlich. Die Aussenwelt wird praktisch kaum gezeigt, bis auf den Waldläufer und Rom. Immer wieder erklingen dazu Walzer von Frédéric

Chopin. Für alle Personen gilt, dass deren Leben aus den Fugen gerät (3, 4) oder seltsame Wendungen nimmt (1,2,5,6), aber bis auf die Suizide nimmt niemand direkt Schaden daran. Es wird Deutsch, Französisch, Italienisch und Schweizerdeutsch gesprochen, alles ist Schwarz-Weiss und es wurde im 4:3 Format gedreht, was an alte Zeiten erinnert. Die einzelnen Episoden kamen der Regisseurin nach und nach in den Sinn. Neben Drehbuch produzierte sie noch und besorgte den Schnitt, den Max Ophüls-Preis gewann ***Electric Fields***, dazu das beste Drehbuch und den Preis der Filmkritik.

For evigt
Eternal
Salim, Ulaa
Dänemark/Norwegen/Island 2024

Science-Fiction/Romanze; Katastrophe; Kinder; Zeitrutsch; Ökologie;

Eine Küste in Island, ein alter Mann mit seinem Hund, sie gehen nach draussen, als auf einmal die Küste wegbricht, der Hund geht verloren. Wir werden entschädigt durch ein nacktes Paar vor dem Spiegel.

Es beginnt Kapitel 1 „forever young“, wiederum ein Kontrast, denn junge Leute sind am Feiern. Draussen stehen die 21-jährige Anita (Nanna Øland Fabricius), die gerne Sängerin werden will und der Mädchenschwarm, der 23-jährige Elias (Simon Sears), ein Klimatologe, der gerne den entstandenen Spalt im Erdinneren schliessen will, denn „the Earth’s core began to evolve. The fault in the ocean floor is growing because of climate change. A submarine will have to close that fault in 20 years (…) or the magnetic field will change life on

Earth.". Beide rauchen und Anita bezeichnet Elias als Hure, ungewöhnlich. Doch Elias sagt, dass er Gefühle für sie entwickelt hat. Sie gehen zu ihm, eine richtige überladene Forscherwohnung. Trotzdem haben beide unmittelbar Sex, sind nackt zu sehen. Anita ist lebenslustig, „Since we are condemned, we might as well enjoy life", sie geht zu einer Party – überschrieben als „The end of the world" –, kauft ihm ein Seehundkostüm, aber Elias bleibt daheim. Sie hat guten Kontakt zu ihrer Familie, bei Elias ist das kaum der Fall. Er redet vom Kinderkriegen und fragt nach Vornamen, auf Lucas wird sich geeinigt. Dann stellt sie fest, dass sie schwanger ist, sie reden darüber – auch über die Schwierigkeit, jeden Tag die Pille zu nehmen –, er findet das unpassend, sie informiert sich über Abtreibung, eine finale Entscheidung wird noch nicht mitgeteilt. Nur dass sie sich trennen. Anita sitzt mit ihrer Kiste auf der Treppe. Eigentlich ist ***For Evigt*** mehr ein Liebesfilm als ein Science-Fiction Film. Wenig Wissenschaftliches wird vermittelt, für solch interessierte ist ***For Evigt*** sogar abzuraten. Die Unterwasseraufnahmen sind gelungen, mit einigem

technischen Schnickschnack, Drohnen flicken den von Feuer umgebenen Riss. Es gibt Blitze, die oben nicht gesehen werden, keine Erklärung finden. Bei dieser wird Englisch geredet, was Sinn macht.

Kapitel 2 „The Core“, es wird auch unter den Forschenden gefeiert, es ist einige Zeit später, Elias ist älter, gesteht „I think I'm fine“. Ein anderer gibt seine Vaterschaft bekannt, was Elias zu denken gibt. Und prompt sieht er Anita beim Singen. Sie treffen sich, küssen sich, aber das ist alles. Als Elias Auto fährt, fliegt ihm eine Taube gegen die Windschutzscheibe, überall liegen tote Tauben. Eine weitere Tauchmission wird gestartet, der Kontakt zum Kontrollzentrum bricht ab, die Bildschirme verdunkeln. David soll nach draussen den Fehler beheben, von Maria kommt die Warnung, er soll zurück, Elias geht ihn holen, dabei kommen ihm etliche Erinnerungen an die Zeit mit Anita, ein Vorgeschmack auf das Kommende. David wird eingezogen und verschwindet. Dies wird auf einen Fehler von David zurückgeführt.

Das dritte Kapitel trägt den Filmtitel. Anita hat endlich ihr grosses Konzert, Elias

besucht dies, sucht sie danach auf und staunt nicht schlecht, um nicht zu sagen, dass er frustriert ist, denn sie ist dort mit ihrem neuen Partner Alexander, und da ist der 15-jährige Lucas, was man als Plot Twist ansehen kann, der freilich realistisch ist, doch der Geschichte eine völlig andere Wendung gibt. Das lässt Elias keine Ruhe, er drängt sich in die Schulstunde von ihr, ihr Widerstand ist harmlos. Bei einem weiteren Treffen erfährt Elias, dass Lucas sein Sohn ist, Anita brachte die Abtreibung nicht über sich, mit Alexander ist sie seit der Geburt zusammen. Es kommt zur Aussprache, sie gesteht, dass sie ihm nicht traut, aber sie küssen sich und haben Sex. Am Morgen ist sie weg, es liegt ein Zettel da, „Sorry, take care of yourself.“. Elias unterstützt Lucas bei seiner Zulassungsprüfung, Lucas interessiert sich für das gleiche, der Einfluss des Vaters. Dann bringt er ihm Unterlagen, trifft auf Alexander, der ihm sagt, für Elias sei es zu spät Vater zu sein, eine interessante Bemerkung, ein Gedankenanstoss. Elias fordert Anita auf, alles zu überdenken. Elias ist an einer Beziehung mit Anita interessiert, sucht am Meeresstrand Besinnung.

Das sind emotionell beanspruchende Szenen. Die erneute Mission startet, ihm wird Laura zur Seite gestellt, und wieder geht was schief. Elias geht nach draussen – hat er absichtlich das U-Boot sabotiert, um Suizid zu begehen? –, wieder viele Erinnerungen, er befindet sich in einem Tunnel, in einer völlig anderen Landschaft oder besser gesagt, einer anderen Dimension, ein Schrei ertönt, er zieht seinen Helm ab. Hier wird ***For Evigt*** zur Phantastik. Dann steht er bei seiner Familie, er hat das Bewusstsein, dass es anders jetzt ist. Dieses hat Lucas nicht, er wäre doch schon immer da gewesen, unterstützt durch Aufnahmen von Elias und Anita und dem kleinen Lucas. Lucas hat Geburtstag, auf dem erscheint Elias als Fremdkörper, natürlich wenn das Leben total auf den Kopf gestellt wird. Elias verlässt diesen, geht ins Wasser und taucht unter. Dann wieder zurück in die Jugendzeit, beide sind am Strand, gehen ins Wasser. Die Kamera dreht sich am Ende und erhebt sich in die Lüfte, während sie im Meer sind.

Es gibt eine Mischung aus Phantastik und Science-Fiction, in einigem orientiert sich Salaam an den Filmen von Bergman,

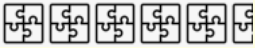
die Schwierigkeiten von Beziehungen, wo trotzdem nicht alles verloren sein muss, siehe **Scener ur ett äktenskap.** Es gibt durchaus nachdenkenswerte Sätze wie „Time passes more quickly than we think, as though everything moved at a crazy speed yet remained immobile." Andererseits bleiben Chancen ungenutzt, wie das als Folge des Klimawandels gesagt wird, dass die Radioaktivität zunimmt. Was wenn ein mutierter Lucas auf die Welt gekommen wäre? Oder zeigt uns Salim vielmehr Chancen, dass durch die Zeitparadoxien schlechtes Vergangenes korrigiert werden kann, ein oftmaliges Motiv von Zeitreisen, zum Beispiel in **Riba, Nagarenaide Yo** oder **Déjà Vu**? Beide Charaktere bewegen sich aufeinander zu, je mehr Arbeit Elias haben sollte, desto mehr Zeit hat er für Anita. Und er stellt eigene Ambitionen zurück zugunsten der Familie, er ist zu lernen fähig. Die Fraktur im Erdinnern könnte auch für das Privatleben von Elias stehen, aber hier wie da lässt es sich flicken.

Hierro

Hierro Insel der Angst

Ibáñez, Gabe

Spanien 2009



Phantastik/Insel; Verschwinden; Kinder; Zerebral-Komplex

Julia (Miriam Correa) fährt des nachts mit ihrem Sohn Mateo (Hugo Arbues) auf einer Strasse, wird abgelenkt, nicht zuletzt, weil sie ihren gewalttätigen Mann verlassen hat. Julia kommt vom Weg ab, überschlägt sich, in surrealen, halluzinogenen Bildern gezeigt. Als sie am Strand zu liegen kommt, ist Mateo verschwunden. Ein Vogelschwarm zieht seine Runden, Unterwasseraufnahmen folgen samt Fischen, ebenso werden Insekten oft von Kameramann Alejandro Martínez ins Bild genommen. Manches sieht kurzzeitig wie eine Spielzeugwelt aus, es ist wohl Mateos Spielzeugauto.

Die alleinerziehende María (Elena Anaya) arbeitet in einem Aquarium zusammen mit Laura (Bea Segura). Maria holt ihren 5-jährigen spielenden Sohn Diego (Kaiet Rod-

riguez) ab. Sie gehen, nachdem sie gebadet haben, und eine Brosche unter dem Bett gesucht haben, in die Ferien auf der kanarischen Insel El Hierro. Diego verliert seinen Ball, der gerettet werden kann, dann will er spielen. Doch plötzlich ist er verschwunden, sie und andere suchen das Kind vergeblich auf der Fähre. Es wird eine grosse Suchaktion gestartet, erfolglos, Maria ist verzweifelt, eine hervorragende, oscarwürdige Schauspielerinnenleistung. Es gibt einige Hinweise wie ein toter Vogel, das Bild von Diego ist aus der Fotografie herausgeschnitten, es heisst, dass sie nicht verstecken spielen, weil da die Gefahr besteht, dass sie nie mehr ihren Sohn findet. Im Schwimmbad verschwimmt alles, nur der Käfer ist klar zu sehen. Maria wird nackt in der Dusche gezeigt, hat Nasenbluten. Auch als sie Fernsehen schaut, ist der Bildschirm verschwommen. Und als sie mit Diego in der Badewanne sitzt, hat dieser einen Puppenkopf in der Hand, den später auf der Insel der Hotelmanager aus dem verstopften Klo herausholt. Das kann kein Zufall sein.

Hierro ist sehr empathisch, lässt uns die Verzweiflung der Protagonistin spüren,

macht die Trauer spürbar. Man fühlt sich selbst im Geschehen, leidet mit Maria mit. Zurück ist Maria kaum arbeitsfähig, Laura reagiert zwar wohlwollend, aber nicht unbedingt adäquat, was nicht einfach ist. Jedenfalls bekommt Maria nach einiger Zeit einen Anruf, man hätte ein totes Kind auf der Insel gefunden, Maria solle ihn identifizieren. Zusammen mit Laura fliegt sie hin, aber es sei nicht Diego. Der Detektiv gibt sich nicht zufrieden, verlangt eine DNA, aber da müsse man auf die Genehmigung des Richters warten, der sei erst wieder Montag da. Also müssen sie ihren Aufenthalt verlängern. Sie begeben sich in ein Hotel, wo der Hotelmanager mit einer anderen Person verdächtige Blicke wechselt und es komische Geräusche nachts gibt. So werden verunsichernde Elemente eingeführt, man muss ***Hierro*** aufmerksam verfolgen. Sie mieten ein Auto, fahren schwimmen, obwohl Maria eine Wasserphobie hat. Als Laura was zu essen kaufen fährt, entdeckt Maria nicht nur einen Hund, sondern ein spielendes Kind, und fällt in Ohnmacht, das Meer umspielt ihren Körper. Laura fliegt zurück, sie begleitete Maria, obwohl ihr eigenes

Kind krank ist. Andererseits musste Maria ihr Kind halten, wo ich eine andere, eher gestörte Reaktion Marias erwartete. Maria will einen Wohnwagen, am Campingplatz gibt es einige komische Typen, so inszeniert, als seien sie verdächtig. Verdächtig macht sich Maria selbst, denn sie dringt in fremde Wohnungen ein, schaut sich um und Sachen an. Sie sucht wahrscheinlich Hinweise auf den Verbleib von Diego. Dabei stösst sie auf das Plakat, aber genauso auf eines von Mateo, kontaktiert die im Rollstuhl sitzende Julia. Darauf deren Mann (Tomás del Estal), der sie verprügelt und ihr Handy zerstört. Jener soll laut des Polizisten über alle Zweifel erhaben sein, aber das gezeigte, darunter die Verwahrlosung seiner Wohnung, spricht eine andere Sprache. Im Hotel trifft sie auf ein im Hotelflur Ball spielendes Kind. Erneut lässt sie sich zum Wohnwagen fahren, sich im Pickup versteckend, trifft auf Tania (Mar Sodupe), die aber nur deutsch sprechen will. Maria irrt herum im Dunkeln, bei der Strasse will sie jemand mitnehmen, aber sie erschrickt. Bei einer anderen Gelegenheit dringt sie ein, es kommt zum Kampf mit Tania, sie erhält ei-

nen Dolchstoss, den sie genauso erwidert. Dort trifft sie auf… Diego! Sie nimmt ihn mit, der Bub redet zumindest spanisch, scheint also nicht Tanias Sohn zu sein. Der Hotelmanager erklärt Maria, dass Tania Lehrerin sei, und durchaus spanisch könne, sogar besser als er, dennoch irre sei. Und ebenfalls von ihrem Mann weg ist, was praktisch alle Frauen in ***Hierro*** kennzeichnet, jenen von Laura bekommen wir nie zu Gesicht. Dass Maria nicht sofort mit dem Kind wegfährt, verwundert, kann ihre Verunsicherung zeigen. Genauso, dass der Bub bereitwillig mitgeht. Tania klagt „Du bist doch mein Liebling“, aber unternimmt zu wenig, um ihn zu behalten. Unterwegs geht Maria das Benzin aus, der Polizist gibt ihr welches, wonach er zum brennenden Wohnwagen gerufen wird. Was da geschieht, wird nicht gezeigt, lag das daran, dass die DVD nur 85 Minuten dauerte statt der 91 Minuten. Es gibt freilich surreale Aufnahmen mit einem brennenden Körper, der eigentlich das tote Kind sein müsste.

Maria begibt sich mit Diego auf die Fähre, versteckt diesen in einem Lastwagen, was komisch ist, dass sie die Kontrolle ab-

gibt, selbst wenn der Polizist aufs Schiff kommt. Maria sucht ihn, er ist nicht mehr im Lastwagen, sie schreit herum, aber findet ihn. Dann sieht sie Diego bei einer anderen Frau und dann bei Julia. Maria weint, denn es handelt sich um Mateo. Wird dann ein Suizidversuch von Maria angedeutet, jedenfalls ist sie dann im Krankenhaus, Laura besucht sie, Maria sieht in einem anderen Zimmer Diego, geht weiter, öffnet eine Tür, ein Vogel fliegt.

Man kann spekulieren, was das bedeutet, und sich fragen, wie es möglich ist, dass eine Mutter ihr Kind nicht erkennt. Oder hat der Verlust Diegos Maria so wahnsinnig gemacht, dass sie fast jedes Kind als Diego ansieht? ***Hierro*** ist ein rätselhafter Film, der gefangen nimmt, nicht loslässt. Es ist gerade, dass ein Kind spurlos verschwindet, was die existentielle Angst massiv fördert. Es kann natürlich entführt werden, wegen Lösegeld, Organhandel, ritueller sexueller Gewalt. In fantastischen Filmen verschwinden extrem selten Kinder und wenn ist es nur ein Nebenaspekt, nicht jedoch in **Hole in the Ground**. **Picnic at hanging Rock** zählt sicher dazu, wenn auch

auf andere Art, dennoch genauso mysteriös. Es scheint eher Thrillerstoff zu sein wie in **The Captive.** Auch die Musik von Zacarías M. de la Riva unterstreicht das Grauen. Die Insel macht eher einen unwirtlichen Eindruck, eher Steinstrände zum Beispiel. Ungeklärt bleibt, wer das tote Kind ist, denn eine DNA-Analyse wird nicht durchgeführt. Nur die Frauen tragen richtige Namen, aber wie konnte Tania Mateo so lange versteckt halten? Einige Geheimnisse werden nie gelöst werden.

Homme qui ment, L'

The Man Who Lies

Robbe-Grillet, Alain

Frankreich/Tschechoslowakei 1968

Phantastik/Zerebral-Komplex; Surrealismus; Quest; Lügengeschichte; – Schwarz-Weiss

Durch ein Feld sowie durch Wald marschiert eine ganze Reihe von Soldaten, sie verfolgen einen Mann (Jean-Louis Trintignant, der dafür den Silbernen Bären als bester Schauspieler bekam), der lange den vielen Schüssen standhalten kann. Er wird niedergeschossen, aber dann steht er auf, alles ist um ihn ruhig, als wenn das vorherige ein Traum gewesen sei. Oder ein Film von Robbe-Grillet, in dem nichts ist wie es scheint, die Realität auf den Kopf gestellt wird. Jener Mann meint „mon nom est Jean Robin", aber er nennt sich genauso Boris Varissa oder schlicht der Ukrainer. Das zeigt, dass er eine fluide Persönlichkeit hat, die zudem zwischen Leben und Tod pendelt. Er erzählt im Off, dazu sind die gezeig-

ten Bilder unpassend. Etwa jene der drei Frauen Sylvia (Sylvie Turbová) als Jeans Schwester, Laura (Zuzana Kocúriková) als Jeans Ehefrau, und Maria (Sylvie Bréal) als die Hausangestellte, die drei spielen Blindekuh. Boris ist auf der Suche nach Jean (Ivan Mistrík), zu dem eine Hassliebe besteht. In einer Kneipe, die Boris besucht, reden die anderen darüber, dass Jean Rolin verschollen oder wahrscheinlich tot ist. Dabei fixiert die Kamera von Igor Luther die Gesichter der Kneipenbesucher. Jean könnte ein Held und Teil der Resistance sein, alles spielt während der Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen, ohne dass das sehr offensichtlich ist. In einer Szene wird der deutsche, im Schaukelstuhl sitzende Offizier (Ivan Letko) hinters Licht geführt, Robin schlägt ihm ins Gesicht, bedeckt dieses mit der Zeitung, während Jean auf einen Heuwagen springt. Im Folgenden trifft Boris auf die Frauen und Jean, simuliert Trinken, aber sein Glas zerschellt und zersplittert, David Lynch als Nachäffer (**Mulholland Drive**) und Rene Magritte als Vorbild. Dieses Glas zerbricht weitere Male, Szenen greifen ineinander über und werden wie-

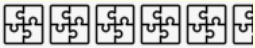
derholt. Zu der Verdopplung und Zersplitterung passt, dass Jean der Doppelgänger von Robin sein könnte, nicht nur die gleichen Vornamen passen, aber das kann bei dem Allerweltsnamen durchaus Zufall sein. Es gibt etliches zum Nachdenken und genauem Hinschauen.

Boris läutet alle Glocken, er steht auf dem Friedhof am Grab von Boris, er findet, dass er heimatlos ist, nirgendwo hingehört, niemand erkennt ihn. Er wird vom Kommando erschossen und steht auf genau wie Jean, der herabstürzt. Hingegen stürzt der Vater (Jozef Cierny) vom Balkon und ist richtig tot. Zu hören ist, dass es keinen Wald gibt, auch andere stellen die Realitätserfahrung in Frage. Genauso taucht Dr. Muller auf, der eigentlich ebenso nicht existieren soll. Boris schlägt Maria, liebt sie dann genau wie Sylvie. Sogar spielt sich Boris als Chef auf, behauptet „Tous les filles sont putains“. Und bezeichnet andere als Lügner, aber lügt ständig. Wir müssen das so annehmen, es existiert keine eigentliche filmische Wahrheit. Am Ende wähnt sich Boris bereits tot, aber Jean kommt und erschiesst ihn.

L'homme qui ment erinnert an **L'immortelle** von den erzählerischen Prinzipien her, der völlig verunsichernden Narration, packt dies in ein anderes, genauso verwirrendes Setting. Wiederum ein ganz toller Film von Robbe-Grillet, der uns herausfordert und das ist nicht gelogen.

Hotel

Hausner, Jessica
Österreich/Deutschland 2004



Phantastik/Zerebral-Komplex; Hexe; Psychologie; Verwunschener Ort; Hotel; Verschwinden;

Irene (Franziska Weisz) tritt eine neue Stelle als Rezeptionistin im Hotel Waldburg an. Ihr fällt bald auf, dass ihre Vorgängerin Eva auf mysteriöse Weise verschwunden ist. Auch im und um das Hotel herum geschehen merkwürdige Dinge. Bald stellt sich eine neue Bewerberin vor.

Wo Merkwürdiges lokalisiert ist, ist zu fragen, ob dies merkwürdige Gestalten anzieht oder jene dem Ort ihren Stempel aufdrücken. Irene ist so starr und statisch wie alles andere in dieser Welt der lebendigen Statuen. Sie wirkt eingeschüchtert, in sich gekehrt und macht ein Gesicht wie 3 Monate Regenwetter in der Touristenhauptsaison (eine glänzende Metamorphose von Weisz). Ausgesperrt wird sie mehr als einmal und auch sozial scheint sie kaum integ-

riert und nur widerwillig akzeptiert. Sie spricht wenig und hat womöglich wenig zu sagen. Das haben andere mehr. Frau Maschek (Marlene Streeruwitz) thront obwohl sie sitzt, immer mit einem strengen Blick, der am Ende in Mütterlichkeit versinkt; Frau Karin (Regina Fritsch) ist die etwas hochnäsige Empfangschefin, Frau Liebig (Rosa Waissnix) die fast stets ahnungslose Putzfrau und ihr Mann, der Hausmeister (Alfred Worel), dem die Arbeit und die Wörter nicht in den Schoss gefallen scheinen.

Stoisch erträgt Irene die Anweisungen, zeigt anfänglich eine gewisse Unkenntnis, wird aber bald mit einer verantwortungsvollen Aufgabe betraut. Sie zeigt gleichfalls Autonomie und Neugier, als sie schwimmen gehen will und öffnet die Tür nach draußen zum Wald hin, die immer verschlossen sein soll. Es ist so was wie eine Blaubartsituation, beides wird denn auch bestraft. Als sie ihren Freund, den schnauzbärtigen Grafiker Erik (Christopher Schärf), mit aufs Zimmer nimmt und dieser wohl den Alarm- statt den Lichtknopf betätigt (eine Kritik an der Innenarchitektur), erhält Irene einen Verweis, nachdem sie vorher wegen der ihr ge-

stohlenen Kette reklamieren musste. Sie verursacht ziemlichen Unbill. Zwar ist zu fragen, wer hier den sonderbareren Eindruck macht, sie oder das Hotel, aber es bedingt sich wohl gegenseitig.

Die Beziehung zu Erik ist ebenso strange. Zuerst tanzen sie in der Disco alleine, mit einer gewissen Anspannung. Wir als geübte Cineasten wissen, dass die zwei zusammenkommen, für alle anderen ist es eine Überraschung, als sie gemeinsam in einem Cafe hocken. Bei einem Spaziergang im Wald küssen sie sich das erste Mal in der Teufelsgrotte. Beim nächsten Mal im Auto wendet sie sich ab, als er sie küssen will. Bei der Rückfahrt legt er seine Hand auf ihr Knie und sie fängt an zu stöhnen. Sie will sicher mehr, ist sich aber der kurzen Beziehung noch nicht sicher, aber wenn umgesetzt ist die Ekstase da. Dazwischen interessieren sich noch andere Jungs für sie (in der Disco), es kommt zu einem kurzen Schlagabtausch. Sonst ist sie sehr züchtig bis bieder angezogen, mit zu einem Rossschweif zusammengebundenen Haaren mit Mittelscheitel und selbst in der Freizeit im Wald ist sie keineswegs sexuell attraktiv,

was sie einzig beim Schwimmen ist ohne Brille und mit langen Haaren.

Vor allem ist ***Hotel*** ein gewaltiger Film über Kommunikationsunfähigkeit, der eine Vereisung in Österreich beschwört. Es wird immer nur das absolut Notwendige möglichst kurz gesprochen, zum Antworten besteht eine Latenzzeit, das meistens an der Frage vorbei geht ohne diese gänzlich außer Acht zu lassen. Da gibt es Uneinigkeiten wie die Anzahl erwarteter Gäste oder wie die Musik zu definieren ist. Das Ganze wirkt sehr gezwungen und vieles ist unbestimmt, mit den nötigen Informationen wird sehr sparsam umgegangen, sie müssen aus der Nase gezogen werden. Eine Bitte gleich erfüllen geht nicht, das Hallenbad sei nur für Gäste, dass es in ihrem Zimmer komisch rieche sei unbekannt, dass das Wochenende zu tauschen wäre sei nur gegen eine Belohnung möglich (Kollegin Petra (Birgit Minichmayr) will dafür ausgerechnet die Kette). Einen Gefallen tun; jemandem helfen oder zuvorkommend sein ist in dieser Welt nicht möglich. Von daher sind die meisten Worte überflüssig, die Interaktionen grenzen ans Widerwärtige. Da ist es

fast wohltuend, wenn beim Essen geschwiegen wird.

Neben der auditiven Ebene gibt es eine des Visuellen. Alle die den Posten von Irene innehalten, haben Brillen, müssen also ihre Sehfähigkeit verbessern. Jene von Eva ist in der Schublade liegen geblieben und Irene zieht diese an, als ihre eigene wie von Geisterhänden auf den Boden geworfen wurde und ein Glas zerspringt. Später lässt sie sich eine neue machen, die viel modischer ist. Immer wieder blickt Irene auf das Bild, wo Eva zu erkennen ist, als wenn darin eine Antwort liegen würde.

Es beginnt damit, dass der Aufzug schlecht funktioniert. Irene begibt sich mit dem automatenhaften Herr Kos (Peter Strauß) in den Keller, wo kafkaesk die unterschiedlichsten Akten aufbewahrt sind nebst Artikeln und Mülltonnen. Strom sei zu sparen, eine ökologische Motivation zur Dunkelheit. Dann lässt er sie stehen, orientierungslos zurück. Dann immer wieder diese Gänge, oft verlassen, manchmal bewegt sich eine Person durch diese, nahezu graziös, als wolle sie keinen Lärm machen. Vor allem einer und alle trostlos in eher

blassen Farben. Die Architektur ist erdrückend und ihr haftet ein miefendes Miasma an. Generell ist die Hotelatmosphäre muffig oder die Kamera entwickelt jene Perspektive. In der Aussenansicht thront düster das Hotel. Der Wald vom Hotel aus gesehen hat fast eine geometrische Strenge in der Anordnung der Bäume.

Das Ende mir der neuen Bewerberin wäre zu sparen gewesen, da zu zwangsläufig. Freilich bleiben Alternativerklärungen offen: hat sie ihre Arbeit tatsächlich wie angekündigt aufgegeben oder ist sie daheim geblieben bei ihren Eltern, wo es der Mutter nicht gut geht, eine Unterleibsgeschichte, also tief drin und unten, dort wo die Reproduktionsorgane sitzen? Bereits vorher ging Irene mehrfach in das Dunkle, als würde sie das Nichts und das Vergessen suchen. Einmal sehen wir sogar das Ende eines Ganges mit einer Kommode, ansonsten nur das Dunkel, aus dem sie stets wiederkehrt. Als sie zum letzten Mal in den Wald geht, sind Schreie und Geräusche zu hören. Dann singt der Chor das Lied von Claudius wie zum Hohn oder zur Erklärung, etwa im Sinne eines Naturmystizismus? Immer wie-

der ins Spiel gebracht wird die Waldfrau, die mit der Teufelsgrotte – die zudem eine vaginale Öffnung hat – verbunden ist. Sie wurde 1591 als Hexe verbrannt und ein Holzkopf von ihr wird herumgereicht, der zudem eine Spaltung aufweist. Jener Bezug zu Legenden muss als Wirken der Vergangenheit gesehen werden, das sich nicht abdrängen lässt in eine unzugängliche Höhle. Verschwinden tun die Leute, auch eine Gruppe von Wanderern und im Hotelteich wird was gefunden, ohne zu sagen, was das ist.

Die Musik ist sehr abwechslungsreich und entspricht somit der generellen Unbestimmtheit: Discomusik, aber auch Tanzmusik für die Senioren, die Sängerknaben vom Wienerwald singen „Im Frühtau zu Berge“ und emblematisch „Der Mond ist aufgegangen“, rabiatere moderne Musik erklingt in einem Zimmer, wo die Leute zugedröhnt sind. Ansonsten gibt es längere Passagen ohne Musik, die ganz ruhig sind sowie viele Passagen, die nur natürliche Geräusche aufnehmen. Auffällig ist die stete Mittenzentrierung von Irene, als wenn gesagt werden wollte, schaut das ist die

Hauptperson. Ansonsten wendet sich die Kamera auch mal den Hunden zu und geht auf eine tiefere Ebene oder sie bleibt draußen, als Irene das erste Mal die verschlossene Tür öffnet, um zu rauchen (ist das eine besonders brutale Strafe?). Den Wald zeigt sie als Stillleben und als Kontrast.

Es geht auch im Touristenland Österreich mit der Touristenbleibe Hotel um eine Bestandsaufnahme der Staatsverfassung, um die Kälte in einem Land, wo sich der Faschismus mit der Tradition trifft (Haussner ist als Assistentin von Haneke geprägt in der Kritik gesellschaftlicher Missverhältnisse). Jedoch ist diese Ebene allegorisch, bleiben wir beim Konkreten. David Lynch trifft Samuel Beckett im Overlook von ***The Shining***. Jener Film ist einer zum aushalten, geht schleichend vorbei (was wäre, wenn er länger als die 82 Minuten dauern würde?). Trotzdem – Bezüge gibt es zum Beispiel zu **Villmark** oder **The Blair Witch Project** – weist er Eigenständigkeit auf und muss als einer der fremdartigsten Produkte im europäischen Kino betrachtet werden. Bravo, Jessica!

Immortelle, L'

Robbe-Grillet, Alain
Frankreich/Italien/Türkei 1963

Phantastik/Zerebral-Komplex; Fauna; Mysteriöser Fremder;

Wiederum ein Film von Robbe-Grillet, wenn auch sein erster selbstgedrehter nach dem Drehbuch für **L'Année dernière à Marienbad**, der einen völlig in seinen Bann nimmt, der einen voll hereinzieht, der total faszinierend ist, der ohne grossen Plot völlig zum Enträtseln auffordert. Beim Berlin International Film Festival gewann er den Prix Louis Delluc. Zu Beginn sehen wir Wasserperlen, dann eine historische Anlage, an denen ein Auto entlangfährt. Dazu wird gesungen, unterbrochen durch Lärm und so etwas wie eine Explosion. Andre (Jacques Doniol-Valcroze) schaut durch die Streben des Rollladens, draussen werden an verschiedenen Stellen Frauen stehend gezeigt, die gut ein und dieselbe ist. Und ein alter Mann sitzt am Ufer, der ein Fischer sein soll, was verneint wird. Des Weiteren

stehen immer wieder Leute herum, ein phänomenaler, sogar unheimlicher Effekt, selbst wenn sie manchmal den Kopf drehen und manchmal sitzen. Häufig bellen Hunde, wiederholt nur auf dem Soundtrack, geführt von einem älteren Mann (Guido Celano) mit Sonnenbrille. Gitter und Zäune werden oftmalig gezeigt, etwas einschränkendes offenbarend.

Andre ist Lehrer und fragt nach dem Weg, eine Frau (Françoise Brion), die sich zuerst Lila, dann Lale nennt, bietet sich an, ihn zu fahren in ihrem weissen Cabrio. Er lädt sie ein zu seiner Party, wo Lale mit Catherine Sarayan (Catherine Robbe-Grillet) spricht. Lale weist daraufhin, dass nichts ist, wie es scheint, dass alles falsch ist, nichts sei real, bis hin dazu „This city isn't real". Dieses Thema wird von Beginn an verfolgt, dazu gibt es sich überschneidende, springende Szenen, die jedoch nicht verwirren und genauso nicht zufällig sind, sondern uns herausfordern. Wie, dass sie rudern und in der nächsten Sekunde stehen sie auf einem Schiff. Realer ist, dass sie einen Bauchtanz anschauen, sie dann daheim diesen simuliert. Das steht im gewissen

Kontrast dazu, dass sie in der Moschee betet, obwohl Frauen da gar nicht zugelassen sind. Deshalb sagt der Händler vor der Tür Andre, dass er keine Frau gesehen hat. Diese redet dann mit dem Händler. Jener gibt dann Andre später einen ganzen Packen Fotos von ihr.

Andre versucht sie zaghaft zu berühren, ist sehr rudimentär. Sie beginnt zu lügen, gibt ihm absichtlich die falsche Adresse und als ein Kind ihr sagt, sie solle heimkommen, lügt sie Andre an. Den Abschiedskuss verweigert sie „non, pas ici“. Andres Hausangestellte (Belkis Mutlu) heisst genauso Lale, Andre wartet sehnsüchtig auf Nachricht von Lale, Briefe aus Frankreich ignoriert oder zerreisst er. Er beginnt eine systematische Suche nach ihr, fragt Männer wie Frauen, von einer wird er herausgeworfen, ein Mann nennt sie Lucille. Niemand kennt sie richtig. Da helfen auch nicht die vielen Standbilder oder dass sie aus verschiedenen Kameraperspektiven aufgenommen wird. Um die Verwirrung zu steigern werden Szenen wiederholt, oftmals jedoch mit einer Änderung, etwa dass auf dem Stuhl M sitzt oder der Fischer, oder dass Andres

einmal von Lale aufgefordert wird, mit ihr zur Fähre gehen, einmal allein geht. Öfters tauchen Hunde auf, das ganze könnte eine Konspiration sein, die Hunde als Totenboten. Lales Figur bleibt maximal unbestimmt und unklar, natürlich kann es sein, dass sie in der konservativen Türkei, wenn sie verheiratet ist, möglichst unerkannt bleiben will. Würden sie sich dann in der Öffentlichkeit bewegen? Andres bekommt Postkarten, die zuerst Sehenswürdigkeiten zeigen, dann immer das gleiche Bild von Lale, als wenn sich die Postkarten verwandelt hätten. Es gibt zudem Bilder von ihr in Unterwäsche. Andres geht zu einem Antiquitätenhändler (Ulvi Uraz), kauft eine Figur, zuerst allein, dann kauft sie die Figur, er steht draussen. Catherine sagt, dass es kein Unfall war, dass er absichtlich diesen Unfall herbeiführte, Andres spricht im Off. So wird alles auf den Kopf gestellt.

Gegen Filmende wird der Niedergang intensiviert. Lale macht darauf aufmerksam: ein gesunkenes Schiff, eine baufällige Moschee. Sie löst sich auf und taucht an einer anderen Stelle wieder auf. Sie besuchen einen Friedhof, wo nach ihren Aussagen nie-

mand begraben ist, sie redet, ohne ihren Mund zu bewegen. Er trifft sie plötzlich wieder, sie steigen ins Auto, fahren eine dunkle Strasse entlang, bis ein Hund mitten im Weg steht, Lale fährt gegen einen Baum und ist tot, Andres überlebt unversehrt, zeigt nicht unbedingt Trauer, aber hat zumeist ein melancholisches Gesicht. Es kommt die anfängliche Szene, die freilich abgeändert wird, jetzt mehr wissenschaftliche Erklärungen des Byzantinischen enthält. Er kauft das gleiche Auto, der Händler (Faik Coşkun) preist es ziemlich an, sagt, es wäre kein Unfallauto, der Besitzer sei weggezogen. Andres fährt wieder die gleiche Strasse, obwohl er nicht wusste, wohin Lale fuhr. Wiederum taucht der Hund auf, auch Andres weicht aus und stirbt. Dies ist ganz anders inszeniert, ihre Stimme im Off sagt, er solle schneller fahren, bei ihrer Todesfahrt wäre sie allein gewesen. Als Flashback taucht der Hund auf, dann der tote Andres im Standbild, ihr Bild, welches verblasst, darauf steht sie an der Reling eines Schiffes, lacht. Also doch die Unsterbliche.

Eine non-lineare Struktur anwendend, wird der epistemologische Status variiert

und hinterfragt. Was sich abspielt, kann nicht mit Sicherheit festgelegt werden. Sind dies von Andres Vorstellungen, Fantasien, Träume? Was hat der Filmtitel zu bedeuten? Immerhin taucht Lale nach ihrem Tod wieder auf, was jedoch leicht anders erklärbar ist. Um einem Verstehen näher zu kommen, ist ein mehrmaliges Schauen fast unabdingbar. Unklar bleibt, dass die beiden Hauptpersonen Namen haben, während sonst die Frau L genannt wird, der Mann N, aber auf den Briefen steht genauso Andres. Keine Erotik kommt vor, nur zaghafte Berührungen von Andres. Wiederum eine fantastische Leistung von Kameramann Maurice Barry und Cutter Bob Wade in dieser traumähnlichen Phantasie. Robbe-Grillet schrieb das Skript 2 Jahre vor dem sehr ähnlichen **L'Année dernière à Marienbad**, schrieb einen sehr detaillierten Plan für das Drehen, der genau zu befolgen war. Die Frau als mysteriöses, unerreichbares Wesen: weil sie immer entflieht, ist sie deshalb unsterblich? Was sich gleichfalls für Istanbul sagen lässt, denn danach sieht es gar nicht aus.

Inception

Inception
USA/Großbritannien 2010
Nolan, Christopher

Science-Fiction; Action; Thriller/Traum; Labyrinth; Heist; Ehekonflikt; Zerebral-Komplex;

Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) ist der beste Spezialist, um in die Träume anderer Menschen einzudringen und dort deren im Unterbewusstsein verborgene tiefste Geheimnisse oder Ideen zu stehlen: „I can access your mind through your dreams…I know how to find secrets from your Mind, I know all the tricks!“. Diesmal bekommt er von dem asiatischen Geschäftsmann Saito (Ken Watanabe) einen ganz besonderen Auftrag, gerichtet auf Robert Fischer, Jr. (Cillian Murphy), den Milliardenerben eines Energieimperiums, der nach dem Tod von dessen Vater Maurice (Pete Postlethwaite) dieses aufteilen soll, um den Einfluss eines Monopols zu brechen: Statt der Extraktion ist dafür eine Inzeption nötig: ein Gedanke

wird in den Verstand eines anderen Menschen eingepflanzt, so dass dieser glaubt, es wäre sein eigener, ein Wundermittel der Indoktrination. Dieses Verfahren ist eine Neuerung und so versammelt Cobb Spezialisten um sich: den Koordinator Arthur (Joseph Gordon-Lewitt), die junge Architektin Ariadne (Ellen Page), den Meister der Täuschung Eames (Tom Hardy) und den Chemiker Yusuf (Dileep Rao). Es gilt, einen Traum im Traum im Traum zu kreieren, also auf das dritte Level des Unterbewusstseins zu gelangen, kein einfaches Unterfangen. Die größte Gefahr des minutiös entworfenen und durchgeführten Plans liegt in Cobb selbst begründet, denn er muss mit dem Tod seiner Frau Mal (Marion Cotillard) fertig werden. Außerdem will Dom, der annimmt, er wäre immer noch in einem Traum, endlich heim, vor allem um seine Kinder zu sehen: die 3-Jährige Phillipa (Claire Geare) und der 20 Monate alte James (Magnus Nolan). Jene Chance bietet ihm Saito.

Inception ist natürlich nicht die neueste Idee, bereits in **Dreamscape** gelangte man in die Träume, um Alpträume zu jagen,

Brainstorm war ähnlich, ohne ganz den Punkt zu treffen. Mit den verschiedenen Ebenen und von der Anlage des Filmes als Actionthriller mit philosophischem Hintergrund muss **The Matrix** herhalten, während die sich verschiebenden Stadtperspektiven und die Wirrnis im Kopf aus **Dark City** stammen, die Festung erinnert an **On Her Majesty's Secret Service**. Viele Erzählungen von Philip K. Dick erwähnen die Thematik, **Perfect Blue** gehört auch dazu, jenes Purzeln von einer Traumebene in die andere exerzierte **Le Charme discret de la Bourgeosie** zur Genüge. Es spiegeln sich nicht nur verschiedene Filme, sondern Spiegel selbst werden eingesetzt. Große Spiegel werden gezogen und es ist ein lustiger Effekt, alle sind vervielfacht wie die Referenzen des Films.

Meer, Brandung, Wellen, DiCaprio's wohl liebstes Element: der liegt mit dem Gesicht nach unten, rappelt sich langsam hoch und sucht Orientierung, als asiatische Soldaten ihn zu einer chinesisch aussehenden Burg bringen, wo er einen alten Mann trifft, dem er sehr ähnlichsieht (ein asiatischer Anfang wie in **Batman Begins**). Dom

isst aus einer flachen Schüssel und liegt fast mit dem Gesicht im Teller. Es gibt ein Geschäftstreffen, dann ein Aufstand in einem südlichen Land, wiederum hocken sie im Zug.

Zu der Geschäftlichen die private Seite: Immer wieder sieht Dom seine Kinder, bereits eine der ersten, wo diese in Zeitlupe im Sand spielen, aber es ist praktisch stets die gleiche Szene, wo diese im Garten unbeschwert spielen. Es gibt einen Anruf, den er ohne großen Enthusiasmus erledigt, sogar mit leichtem Zorn in der Stimme kundtut, dass er nicht kommen kann, weil er arbeitet. In einem Film, wo der Vater eine derart bedeutende Rolle spielt – fast alle des Teams erwähnen ihn –, kann es nur ein Happyend geben, das den Vater mit den Kindern vereint. Das verleiht dem Film Blockbusterpotential. Hingegen ist das Verhältnis zwischen Robert und Maurice extrem angespannt, Robert weiß noch nicht einmal die Codenummer des Safes und in der Szene wo er sich mit dem Vater versöhnt, sieht er, dass nur ein Windrad drin ist, eine Demütigung ohnegleichen. Maurice sagt ihm, dass er nicht enttäuscht ist,

weil er nicht so groß wie der Vater wurde, sondern „disappointed that you tried“, Maurice mochte keine Ambitionen. Miles (Michael Caine), der Schwiegervater von Dom, liefert ihm nicht nur Adriane, sondern fungiert als eine Art Gewissen. Browning (Tom Berenger), der Pate von Robert, ist mehr als ein Vater für ihn, Robert nennt ihn „Uncle Peter“.

Mit der wie eine Femme Fatale inszenierten und sich luzid gebenden Mal ist es umgekehrt, von Anfang an stehen die Zeichen auf Sturm. Mal erweist sich als seine Kontrahentin, fordert ihn heraus, klagt ihn an, will von der Brüstung springen, wie sie immer auf dem Sprung ist. Ihr Elternhaus ist schäbig, in der Hochzeitsnacht ist das Hotelzimmer verwüstet. Die Liebe stellt Mal grundsätzlich in Frage: „Do you know what it is to be a lover? Half of a whole?” Zweifler Dom erkennt das, nachdem sie ihm mitteilt: „I’m the only thing you do believe in anymore.”. Dom kann das nicht akzeptieren, glaubt überhaupt nicht, dass sie existiert: „But I can’t imagine you with all your complexity, all you perfection, all your imperfection. Look at you. You are just

a shade of my real wife. You're the best I can do; but I'm sorry, you are just not good enough.". Als es zur Konfrontation kommt und sie auf der Fensterbrüstung steht, ihn zu sich bittend, kann er sie nicht festhalten, ist gespalten, dabei Schuld verspürend: „I miss you more than I can bear, but we had our time together. I have to let you go." Sie stellt das Rätsel über einen Zug, zuerst Ariadne, bevor dann Dom kommt und auch Dom selbst, bevor sie springt: „You're waiting for a train; a train that will take you far away. You know where you hope this train will take you, but you can't be sure. Yet it doesn't matter – because we'll be together.", sich nicht sicher seiend, weniger die Sehnsucht nach dem Tod als ein Austesten von Grenzen „If I jumped, will I survive?" Der Zug ist ein häufiges Traumbild für Unabgeschlossenes. Die Anderen sitzen in Japan im Zug und in San Fransisco kommt mitten durch die Strasse ein Zug, was dann des Weiteren Besorgnis auslöst, weil sie immer denken, der Güterzug würde plötzlich auftauchen. Mal wirft Dom vor: „Your world is not real!", was selbst Miles be-

hauptet: „Come back to reality, Dom.", liegt da was in der Familie begraben?

Manchmal ist die Traumrealität kurios: Saito liegt auf dem Teppich und findet, der wäre aus Polyester, weshalb er nicht daheim ist – „I'm still dreaming". Ideen werden als größte Waffe genauso wie deren Herkunft diskutiert. Dabei ist Macht im Spiel, was alles möglich ist, Saito „You don't but I can". Fünf Minuten Realität sind 60 Minuten Traum, was einige praktische Probleme und die Frage „Who wants to stick in a dream for 10 years?" mit sich bringt, mit der Lösung „Depends on the dream". Da stellt sich die Frage, wieso niemand darauf kommt, dass es mehr von Positivität des Traumes abhängen sollte, was Cobb auch sonst behauptet: „You see, I think negative emotions are always trumped by positive emotions." Als Ariadne fragt, warum träumen wichtig ist, gibt Dom zweideutig zu verstehen: „Because, in my dreams we are together." Freilich macht der Film nicht die geringsten Bemühungen, dass es zwischen beiden funkt, obwohl Ariadne sich sehr für Mal interessiert, fast eifersüchtig ist. Dom gibt ihr über Mal nur

die Auskunft „She's already gone". Ariadne sieht Dom und Mal zusammen und konfrontiert ihn: „Are these the 'experiments' you do every night? You're trying to keep her alive, aren't you? You can't just create a prison of memories. Do you really think that could contain her?", was Dom abweist: „You were not supposed to see that! This has nothing to do with you!", aber Ariadne erinnert ihn: „Nothing to do with me? We're supposed to be sharing dreams, here!", während Dom auf Privatheit drängt: „Not these. These are my dreams." Das offensichtliche Problem wird angesprochen, aber nicht groß weiterverfolgt. Dom plädiert für eine strikte Trennung von Erinnerungen, braucht diese aber dennoch. Nicht diskutiert wird, inwieweit der Traum auf Erinnerungen zurückgreift wie auch auf die Phänomenologie des Traumes kaum eingegangen wird.

Selbst wenn es Saito mittels Analogie praktisch nimmt: „If you can steal an idea, why can't you plant one there instead?" Arthur schaltet schnell: „Don't think about elephants. What are you thinking about?" Saito denkt natürlich an Elefanten, was Ar-

thur: Right, but it's not your idea. The dreamer can always remember the genesis of the idea. True inspiration is impossible to fake." Bei der praktischen Umsetzung hapert es, was mehrere Aussagen belegen, so Yusuf: „Dreams within dreams is too unstable!", Eames: „If we are gonna perform Inception then we need imagination.", Arthur: „With the slightest disturbance, the dream's going to collapse.", Ariadne: „Who's subconscious are we going through exactly?" Trotz der Bedenken schaffen sie es, Dom erklärt es Ariadne: „You create the world of the dream, you bring the subject into that dream, and they fill it with their subconscious." und auf die Frage nach den Details, damit es real aussieht: „Well dreams, they feel real while we're in them, right? It's only when we wake up that we realize how things are actually strange. Let me ask you a question, you, you never really remember the beginning of a dream do you? You always wind up right in the middle of what's going on." Dom weist Ariadne auf die Bedeutung der Phantasie hin: „Never recreate places from your memory. Always imagine new places!" Manchmal

kann das zuviel werden, das Suchtpotential klammert der Film genauso wenig aus wie der mögliche Missbrauch durch das Militär (subconsciousness militarized). In Mombasa betritt Dom einen Raum, in dem vor allem alte Männer liegen und liegen bleiben „The dream has become their reality".

Ariadnes Job wird nicht als Arbeit definiert, aber Miles weist von sich, dass er zum Dieb ausbildet. Stattdessen gesteht Dom Fischer, der jetzt Mr. Charles ist und an einer Bar angesprochen wird, wo sich eine Frau an ihn heranzumachen versucht, bevor Dom erscheint „I specialize in a very specific type of security, subconscious security." Das Aufwachen kann durch einen Stoß/Tritt initiiert werden, was auf lustige Art demonstriert wird. Das Sterben im Traum führt zu einem geistigen Limbo, während der reale Körper verrottet. Trotz allem kann man in der Traumwelt angegriffen werden, was Fischer initiiert (ähnlich wie bei **Avatar**). Die verschiedenen Ebenen sind nicht auseinanderzuhalten und die Erinnerungen nicht fernzuhalten, wie man es bei Dom sieht, seine Einflussmöglichkeiten sind begrenzt. Gemäß Doms Motto

„downwards is the only way forwards", gibt es verschiedene Schichten, die immer tiefer gehen, aber das kann der Film nicht darstellen (außer dem klapprigen Lift), hätte da 3-D genützt. Dazu ein Beispiel: Schicht 1: In einer Stadt wird Robert Fischer entführt, Saito wird im Traum erschossen, wacht nicht auf, sondern bleibt im Limbo. Yusuf fährt einen Van mit den Anderen drin, sie werden verfolgt und dabei stürzt das Auto in einen Fluss, man kann sich knapp retten. Schicht 2 findet in einem Hotel statt, wo Cobb Fischer trifft und die Schwerkraft ausgehebelt wird. Saito hustet Blut. Arthur kämpft gegen die Bodyguards. Schicht 3: die Anderen versuchen in eine Festung in den verschneiten Bergen einzudringen, wobei am Ende Mal Robert erschießt, nicht ohne, dass er nachher zu seinem Vater ging. Dom erschießt Mal, so lässt sich das Gewissen bereinigen, ohne dass bekannt wird, ob die Einpflanzung der Ideen erfolgreich war. Auch Saito stirbt. Vielleicht gibt es eine vierte Schicht, in der Dom Ariadne über Mal aufklärt. Beide waren im Traum, den Mal nicht verlassen wollte und als es so weit war, glaubte sie

das nicht. Ariadne sucht Robert, Dom Saito. Dann sitzen alle im Flugzeug und erwachen, passieren den Zoll. Es gibt Totems, die helfen, in Kontakt mit der Realität zu bleiben, was zumindest ebenso für das Publikum gilt. Ariadne nimmt einen Läufer aus dem Schachspiel, eine weniger offensichtliche Figur. Markant ist, dass Dom den Kreisel von Mal übernommen hat, der sich in der Traumwelt unendlich dreht, aber in der Realität aufgrund der Schwerkraft ins Trudeln kommt, was in der Schlussszene der Fall ist, ohne dass er liegt, was vorher im Film zu sehen war. Dies wird von den meisten als Beweis genommen, dass Dom in der Realität angekommen ist. Immerhin hätte er in der Traumwelt ebenso zu seinem Kindern gelangen können, aber diese wären nicht aus Fleisch und Blut. Nicht von ungefähr ist eines von Arthurs Lieblingswörtern Paradox.

Nicht vergessen geht der Humor, zum Beispiel über wirtschaftliche Macht: Cobb: „For this to work, we'd have to buy off the pilots…", Arthur: „And we'd have to buy off the flight attendants…", aber Saito überzeugt und überragt: „I bought the air-

line…It seemed neater." Oder jenen über die Liebe, als Arthur und Ariadne zusammen auf einer Bank hocken und ablenken wollen, fordert sie Arthur auf, ihn zu küssen. Bei Ariadne ist keine Änderung sichtbar: „They're still looking at us.", aber Arthur kontert: „Yeah, it's worth a shot."

Dass die Welt auf des Messers Schneide steht, zeigen die üblichen Icons dazu: Ariadne und Dom treten auf ein kaputtes Glas. Ein Foto fällt runter und zersplittert, alles stürzt ein, auch die Stadt am Strand, eine verfallene Welt. In sechs verschiedenen Ländern wurde gedreht, wobei Tanger für Mombasa hinhalten musste, aber die Bedeutung dessen kann nur in einer Globalisierung der Filmindustrie gesehen werden. Dafür wird an Wänden hoch gegangen (was nicht neu ist), aber die senkrechten Straßen in Paris gehen nahtlos ineinander über, was immerhin zum Staunen anregt. Arthur illustriert Ariadne das Prinzip, sie stehen auf den Penrose Stufen. In diesen Momenten wirkt die Technik des Kinos überlegen. Ariadne wird etwas schnell ins Team aufgenommen und ob, wenn vom Stehen die Rede ist während gesessen wird, eine Ironie

oder ein Drehbuchlapsus ist, ist unklar. Ebenso geht der Übergang von Extraktion zu Inception ziemlich schnell, wo das vorher ziemlich problematisiert wurde. Robert nippt zu kurz am Glas, als dass er dadurch betäubt sein könnte. Arthur schießt auf einen Soldaten statt den Stromtransformator, hinter dem er steht, zu treffen. Dass die Aufteilung des Konzerns erst jetzt ein Thema ist weist genauso auf lediglich einen Aufhänger hin wie dieses Gebaren keineswegs kommentiert und sowieso das Geschäft nicht hinterfragt wird.

Inception hat zu vielen Diskussionen Anlass gegeben, in erster Linie ob Dom träumt oder nicht und damit hat sich Nolan wieder in die Bereiche von **Memento** gewagt. Nur hat er dieses Mal nicht ganz den guten Film herum gebaut und ist nicht ganz so tief in die Schichten der Persönlichkeit eingedrungen. Da hätten noch ein paar Ideen mehr eingepflanzt werden sollen. Anders als in **The Matrix** ist der Diskussionsstoff nicht so ausufernd, aber ein Hirn ist auch keine Matrix.

Inland Empire

Inland Empire
Lynch, David
Frankreich/Polen/USA 2006

Phantastik/Surrealismus; Traum; Zerebral-Komplex; Verschiebung Film-Realität; Massenmedien; Identitätskrise; Künstler*in;- z.T. Schwarz-Weiß

Die Schauspielerin Nikki Grace (Laura Dern) bekommt die lange gewünschte, aber möglicherweise von ihr aus nicht passende Rolle der Susan Blue zusammen mit Devon Berk (Justin Theroux) als Billy Side in dem Film „On high in blue Tomorrows“ von Kingsley Stewart (Jeremy Irons) samt Regieassistent Freddie Howard (Harry Dean Stanton). Jener Film wurde bereits einmal in Polen als Zigeunermärchen nach einem deutschen Spiel namens 47 gedreht, aber deren Hauptdarsteller sind vor der Fertigstellung gestorben. Nikki macht darauf Erfahrungen, die sich kaum in Worte fassen lassen.

Lynch hat wiederum ein gewaltiges, wahnsinniges Werk geschaffen – simple gesagt über „a woman in trouble“, eines wie es wohl noch nie eines in seiner Komplexität gegeben hat. Es ist die Verbindung eines Drogentrips mit einem ineinander geschachtelten Traum, ein gigantisches Puzzle, dessen Teile inkongruent sind, aber doch ein kohärentes Ganzes geben (s. **La Jeetee**). Der Film ist **Eraserhead** im Zeitlupentempo, im Gegensatz zu diesem ohne lineare Handlungsabfolge, sondern hochgradig fragmentiert und zerstückelt, darin vielen Biografien im Neoliberalismus ähnlich. In seiner formalen Gestaltung wirkt er verwirrend und verstörend (noch mehr als **Memento**) und hat sehr viele unheimliche, schreckliche Momente. Der andere Bezug besteht zu **Mulholland Drive**, weil es auch hier um eine Schauspielerin geht, und ***Inland Empire*** so aufhört wie jener anfängt, mit einer Tanzeinlage und dem Auftreten von Laura Elena Harring (nebst Nastassja Kinski). Anders als in jenem und in **Lost Highway** kippt der Film nicht irgendwann in eine andere Realität, sondern er zeigt das Studioleben am Anfang und am Ende, zwi-

schen geht es um viele alternative Realitäten.

Essentiell dabei ist, dass Raum und Zeit aufgegriffen und in Frage gestellt werden, quasi disloziert. Die Prostituierten fragen, woher sie kommen und wohin sie gehen. Ein Teil spielt in Polen, allerdings gibt es dafür keinen Grund, da nicht geplant wurde, in Polen zu drehen, dies sogar eher als Vorwurf behandelt wird, da die Produzenten es nicht kundgetan haben, dass es sich um ein Remake handelt. Hiermit werden Originalität und Authentizität gleich mit angesprochen. Ob die Handlung in Lodz oder Hollywood spielt, ist entweder unbedeutend oder es verwischen sich die Grenzen. Polen ist für Nikki wie ein Paralleluniversum, während die Ereignisse ähnlich wie in **La Double Vie de Véronique** in beiden Nationen sich gleichen, nur in der filmischen Zeit läuft das eine dem anderen voraus. Markanter Unterschied: in Lodz liegt Schnee (in einer Szene treten sie dünn bekleidet heraus, also auch hier ein Widerspruch). In Hollywood dominiert eher die Sonne. Aber ***Inland Empire*** zeigt die dunkle Seite, nicht diejenige des Glamours. Insge-

samt ist Polen in blasseren Farben wiedergegeben. Überwiegend spielt der Film in Innenräumen, die für eine hermetische Welt sprechen. Bezogen auf die Zeit weiss Nikki nicht, welche es ist. Andererseits ist die Rede von „time is up“. Nikki befindet sich zwischen den Welten „Don’t know what’s before or after, what happened first.”, „A story from yesterday but I knew it’s tomorrow.” oder „Wake up and find out what the hell yesterday was about. I’m not too keen on tomorrow, and today’s slipping by.”. Zeit ist eine der großen Illusionen. Nikki nimmt eine goldene Armbanduhr, die später eine andere Frau trägt, zudem tickt ein Wecker wie wahnsinnig und insbesondere viel schneller. Die Nachbarin spricht von 9.45 und dekonstruiert es gleich („I suppose if it was 9:45, I would think it is after midnight.“), was in einer Szene in Polen, als ein Mann nach der Uhrzeit fragt, erneut auftaucht.

Wiederholt wird auf die Symbolik der Türen zugegriffen: Ein Pole spricht von der Öffnung von Türen, worauf die Nachbarin sich einer eisernen Tür zuwendet, um ihrerseits von einem Jungen zu erzählen, der

eine Tür öffnete und eine Inkarnation des Bösen darstellte, während die Variation der Geschichte mit dem Mädchen von einem Marktplatz handelt. Es wird eine Tür zertrümmert, symbolisch mit der Tür ins Haus gefallen. Später irrt Nikki durch einen Gang, kommt zu einer Tür mit Nummer 47 (dem Titel der Geschichte), aus einer solchen mit Nummer 207 tritt sie heraus. Obwohl sie noch kein Star ist, lebt Nikki in einem herrschaftlichen Haus, verbringt aber das meiste des restlichen Filmes in einem mehr als schlichten Zimmer. Die Asiatin erzählt von Niko, die ein Loch in der Vagina hat. Zwischen Nikkis und der Hasen Welt gibt es ein Guckloch, welches eine Kommunikation zwischen beiden ermöglicht.

Was irgendwann gesagt wird, tritt später ein, alles bewahrheitet sich. So kommt eine mit Akzent sprechende Nachbarin (Grace Zabriskie), die alles genau weiss, so dass Nikki die Rolle bekommt und wo sie am nächsten Tag sitzen wird. Das eine geschieht bald einmal, das andere erst gegen Ende des Films. Dabei ist diese so vage wie es nur geht, sie wohnt „just down the way“ im Wald, von der Strasse kaum einsehbar.

Die Unterhaltung ist banal und floskelhaft, natürlich ist es wichtig, die Nachbarn zu kennen. Als sie dann von Mord redet, wendet sich Nikki ab, aber später holt diese Realität sie ein. Sie selbst phantasiert bei einem Mann, dass sie gewalttätig sich gegen Vergewaltiger oder andere gewalttätige Männer zur Wehr setzen musste, wobei sie einmal einen Schraubenzieher einsetzte. Mit jenem wird sie dann selbst verwundet. Oder sie redet davon, einen Mord zu begehen und tut es später auch. Über eine Bekannte mit einem geschnitzten Holzbein spricht sie, am Filmende kommt jene ins Bild und meint „so sweet“, womit sie wohl nicht ihr Leben bezeichnet.

Trotz jenem Determinismus ist keine der Identitäten sicher. Jene im Leben vermischen sich mit jenen im Film, wobei schon gleich die Frage auftaucht, ob Devon und Nikki sich nicht nur im Film verlieben, sondern auch in der Realität. „I'm not who do you think I am.“ Dies wird nicht nur einmal gesagt, wer eine Person ist, wird mehr als einmal gefragt. Aber die Frage, wer sie wirklich ist, wird nicht beantwortet, Namen würden eh keine Rolle spielen. Aller-

dings ist auf dem Handrücken von Susan L.B. tätowiert, was keiner Person des Filmes direkt zugewiesen werden kann. Angesprochen werden damit die Rollen, die wir im Leben spielen, jene des privaten oder des öffentlichen Selbst.

Als Nikki den Schraubenzieher in den Bauch bekommt und fast am Verbluten ist, kommt sie neben eine ältere schwarzhäutige Frau und ein asiatisch-afroamerikanisches Pärchen zu liegen. Jene beachten sie aber kaum, starren eigentlich nur. Jenes asiatische Mädchen spricht von ihrer Freundin Niko, die eine drogenabhängige Hure mit einer blonden Perücke sei und wie ein Filmstar wirke, aber genau da wohne, wo die andere Frau hinwolle und von der jene annimmt, dass es keinen Bus dorthin gebe. Damit beschreibt sie exakt das Leben von Nikki. Andererseits führen die Credits eine Niko auf, als wenn die Asiatin selbst Niko ist. Ferner hätte diese Niko einen alles vollscheissenden Affen, aber diese Niko kann gut mit Tieren umgehen. Das gleiche sagt Devon bei einem Barbecue, wo ein Haufen Wanderschauspieler Krawall macht und Devons Rolle jene sei, sich um die Tiere

zu kümmern. Alles deutet darauf hin, dass die Identitäten in ***Inland Empire*** in multipler Hinsicht austauschbar sind.

Licht erscheint immer wieder, einmal blitzt es und Susan sitzt im Zimmer, wo es reinregnet. Lynchtypisch flackert das Licht und in etlichen Zimmern scheint das Licht das Einzige, was zu warten scheint. Zu Filmbeginn ist alles dunkel, bis ein Licht erscheint: bereits am Anfang wird ein Hoffnungsschimmer gesetzt. Darauf folgen dann die am meisten verstörenden, weil unerwarteten Szenen des Filmes, was den Boden unter den Füssen wegzieht.

Ein Strang betrifft die Unmöglichkeit der Kommunikation. So kompliziert der Film ist, so trivial sind die Unterhaltungen. Bei den Hasen ist es so, dass niemand auf den anderen eingeht und alle aneinander vorbeireden, was im eingespielten Applaus und Gelächter darauf hinweist, dass dem (nie gezeigten) Publikum alles verkauft werden kann und jene leichtgläubig sind. Bei den Polen ist es kaum besser. Anderes besteht aus völligen Gemeinplätzen. Verständnislosigkeit und Missverständnisse sind psychisch und linguistisch an der Ta-

gesordnung. Beispiel ist wo Nikki sagt, sie wäre schwanger und Billy dies erst als Witz versteht und dann komisch und wenig ernsthaft nachfragt oder sie sagt, sie müsste ins Training und er fragt, ob Gym oder Jim (wie übrigens der Diener heisst). Jeder versteckt was und immer gibt es unheimliche Besucher, die oft genug nicht festzumachen sind (zum Beispiel beim Rehearsal) oder wenn wie im Schlafzimmer sie unerwartet kommen. Ein Teil des Dialogs ist in Polnisch (das beste Zeichen wohl, dass der Film in Polen spielt), wobei Susan einmal zu verstehen gibt, dass sie die Sprache versteht, aber nicht sprechen kann.

Der Bezug zu Medien geschieht auf vielfache Weise: Zu Beginn sitzt eine Frau vor einem Fernseher, der nur Störungsbilder sendet. Später taucht Susan auf, wie Susan sich selbst auf der Kinoleinwand sieht, was sie ihrerseits einem Mann erzählt, dass sie sich so manchmal fühlen würde. Zudem ist sie im Fernseher zu sehen und materialisiert sich. Hingegen ist das Auge kaum bedeutend: einmal ist eines zu sehen und Susan berichtet, dass sie einem Vergewaltiger eines ausgerissen hat. Aber sie schaut lange

umher, was sie jedoch nicht der Erkenntnis näherbringt. In einer Talkshow geht es nur um das Sexualleben, wo Devon kontert, dass die Talkmasterin nur in den Spiegel schaut, um Hässlichkeit zu sehen und alles damit endet, dass Blödheit mit Berühmtheit einhergeht.

Natürlich geht es um Sex. Ob die Nikki mit dem Devon, welchen Mann die leicht bekleideten Teenager bekommen, wobei grosse Brüste als Vorteil angesehen werden und T&A beliebtes Thema ist. Jene Mädchen treten als Prostituierte auf, wie auch Susan („I'm a whore, I'm a freak"), unabhängig ob in Lodz oder Hollywood. Ob Billy Familie hat und wo jene von Nikki bleibt, was Sex mit Fortpflanzung zu tun hat. Neben der Gewalt, die ebenfalls mehrfach erwähnt wird, sind das die zentralen Themen im Kino.

Weniger bedeutend werden Kinder und unbezahlte Rechnungen mehrfach erwähnt, wie diesseits und jenseits des grossen Teiches Männer sich gegen Kinder aussprechen. Sonst ist Armut greifbar. Das eine ist vielleicht eine persönliche Erfahrung von Lynch, das andere dürfte ihn kaum treffen.

Auch um Zigaretten geht es einmal: Nikki hinter einem Tuch versteckt raucht aus allen Löchern und raucht ein Loch in diesen Umhang. Anfänglich kratzt eine Nadel über eine Schallplatte, was wiederholt wird. Vielleicht ein Hinweis auf vergangene Zeiten, während ***Inland Empire*** mit der DV-Kamera aufgezeichnet wurde und somit auf die Zukunft des Kinos verweist, was an sich wiederum ein Rückschritt ist, wenn es um die Perfektion des Visuellen geht, was aber im vorliegenden Kontext bestens passt.

Manche Gesichter werden mit Froschobjektiv aufgenommen und wirken so wie aufgeblasen. Auch sonst dominieren Close-Ups, Totalen kommen kaum vor. Trotz dieser Nähe kommt man den Personen nicht näher. Ihre Verlorenheit und Verwirrung übertragen sich auf die ZuschauerInnen. In einer der ersten Szenen sind die Figuren zuerst sehr verschwommen. Als sich die Körper zu klaren beginnen, sind die Köpfe der Personen nicht zu erkennen, wie es bei Geheimprozessen der Fall ist. Die Einstellungen sind sehr lang, die Cuts zumeist sehr abrupt bis hin zu Überblendungen von einer Szene zur nächsten. Kontraste werden

betont, wie jene von hell und dunkel. Der Soundtrack wirkt häufig sehr bedrohlich, wird aber von Stücken aus der Klassik (Penderecki) oder dem Pop ergänzt (The Locomotion als Signalelement).

Nur einmal erfolgt die Nennung von Inland Empire, als in einem Waldstück in Polen bei einer Waldhütte angeklopft wird und ein Mann gesucht wird. Mit der Aussage, dass Handlungen Konsequenzen haben, werden wir ZuschauerInnen auf der Logikspur wachgerüttelt. Kingsley findet, dass Information unverzichtbar ist, nur um kurz danach festzustellen, dass er fehlender Information aufgesessen ist. Das wirkt wie ein Kommentar über den Film, ähnlich wie „strange what she does“ oder „something is happening“. Übertritte zwischen den Welten geschehen nahtlos (zum Beispiel Nikki ruft an und bei den Hasen klingelt das Telefon), ein weiteres Zeichen der Zeit wie das schnelle globale Internet oder die Einbindung von Fernsehen und Radio in das Alltagsleben. Die Räume wechseln, Zeit besteht insofern nur durch das Fortschreiten des Films. Filmset, Skript und Realität vermischen sich, während eigentlich nichts so

richtig angepackt wird, sondern nur im Sinne von Versatzstücken eine Realität bekommt. So wurde die Idee, einen wegen Mordfällen nicht vollendeten Film noch einmal zu drehen bereits von **Cut** aufgenommen. Löblich ist, dass sich Dern buchstäblich die Seele aus dem Leib spielt auf der ganzen Emotionsklaviatur. Tränen fliessen reichlich, was der kühlen Inszenierung Emotionen beimischt.

Inland Empire ist ein Alptraum, der nicht im eigentlichen Sinne erschreckt. Sicher ging es Lynch um eine weitere Abrechnung mit Hollywood, gekoppelt an persönliche Lebenserfahrungen. Allerdings, wenn dem Film etwas vorzuwerfen ist, ist es seine Überfrachtetheit mit Ideen, wobei die Länge von 180 Minuten einer wohltuenden Kompaktheit widerspricht. So wie Realität nur subjektiv erfahren und interpretiert werden kann, so ist jener Film zu verstehen, der im Sinne von Baudrillard die Medien als Hyperrealität oder auch mit Shakespeare die Welt als Theater versteht. ***Inland Empire*** ist ein totaler Wahnsinn und in seiner Kryptologie in einer Reihe mit **Vera** und **Naboer**. Ein kohärenter Sinn jenseits

der Fragilität der Realität mag so noch nicht erscheinen, aber die moderne DVD-Technologie ermöglicht es, sich dieser Erfahrung nahezu endlos auszusetzen.

Jeu avec le feu, Le
(Playing with Fire)
Robbe-Grillet, Alain
Frankreich/Italien 1975

Horror/Surrealismus; Zerebral-Komplex; Prostitution; Erotik; Suizid;

Ein barockes Zimmer, mit grossem Spiegel, der Diener Matthias (Serge Marquand) verstellt die Uhr, macht Fotos, eine schwarze Katze läuft herum, eine nackte Frau liegt im Sarg, eine Hand berührt ihre Scheide. Da wird uns schon gleich ein surreales Oeuvre präsentiert, als Augenweide ohne weitere Erklärungen. Es ist das Haus des Bankers Georges de Saxe (Philippe Noiret). Dessen Tochter Caroline (Anicée Alvina) wird gerade gehindert, einen Zug zu besteigen, zum Schweigen verurteilt, sie nimmt es widerstandlos hin, ein Mann schaut ihre Brüste an, sie wird gefesselt, und in eine Kiste gesteckt, auf der „animal vivant“ steht – eine Demütigung sondergleichen, die später erneut auftaucht, ebenso mit Caroline drin –, andere schauen tatenlos zu. Unter

den Entführern taucht jener auf, den Georges später als Detektiv einstellt. Georges bekommt einen anonymen Anruf, das gleiche wiederholt verlangend, Georges fragt „Qui etes-vous?“ Und legt auf, ergreift eine Pistole. Er geht nach draussen, als ihn zwei schwarz gekleidete Männer ergreifen, sie verlangen ein Lösegeld von einer Million Dollar. Plötzlich sehen wir Georges, wie er mit dem Kopf auf dem Gartentisch liegt, sie haben ihn betäubt. Wieder in der Wohnung sitzt Caroline da, als wäre nichts geschehen. Er präsentiert eine Karte mit Notre Dame als Motiv: ob sie die geschrieben hat, was sie zuerst verneint, dann wird gezeigt, wie diese entstanden ist, denn im Stau wollte Franz (Jean-Louis Trintignant) im Auto neben ihr eine Widmung haben. Zu fragen ist, woher er Caroline kannte oder ob er so von ihrer Schönheit angetan ist, dass er dies ungewöhnliches Verhalten zeigte. Caroline sitzt im gelben Taxi, das wie ein roter Faden durch den Film führt. Sie wird inmitten Flammen gezeigt, wohl um uns an den Titel zu erinnern. Dazu wird einer im Rollstuhl hin- und hergeschoben. Georges streichelt das Knie von Caroline, umarmt

sie, was den Eindruck eines Liebespaares macht, sein Versuch, sie zu küssen, wird abgeschmettert. Es gibt eine Explosion mit einer Puppe, ein Hund taucht auf, sie wird gespritzt, es lärmt, ohne dass wir sehen, woher dieser kommt.

Caroline wird wie ein Mann angezogen, es geht ab in ein Edelbordell, wo sie auf Erica von Eide (Martine Jouot) trifft. Dort wirken manche wie Puppen. Ihr wird ein Zimmer zugewiesen, „c'est votre chambre" -welches sie abschliesst, um dann in den Spiegel zu schauen. Sie wird verschnitten mit dem Brillenträger mit Hut, der mehrmalig seine Kleider wechselt. Solche verschnittenen Szenen gibt es vielfach, so eine lesbische Szene mit Close-Up. Oder wo Caroline eingerieben wird, in vielfacher Vervielfältigung im Spiegel, mit dem Mann auf dem Pferd. Dazwischen gibt es surreale Szenen wie dass sie betäubt wird, auf dem Boden liegt mit einem toten Vogel. Oder dass sie Fenster öffnet, aber dahinter ist überall eine Mauer, sie spricht mit sich selbst. Als Georges sie liebkost, wird Georges im Gegenschnitt auf dem Pferd gezeigt, ein phallisches Symbol. Andere wie

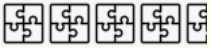
Diana van den Berg (Sylvia Kristel) oder Christina (Christine Boisson) werden ebenfalls nackt gezeigt. Eine andere wird auf der Strasse mit Netz eingefangen, eine Braut (Joelle Cœur) wird während der Trauung entführt, sie wird im Heu gefesselt, die Zigarette kommt ihren Brüsten bedenklich nahe. Soldaten marschieren und auf Notre Dame findet eine Geldübergabe statt, Szenen gibt es im Opernhaus. Zufall, Ablenkung, versteckte Hinweise? Christina ist verschmiert, mit einer Federboa, von einer Frau geliebt, ein Hund leckt ihre Scheide, eine provokante Szene. Nicht ganz so krass ist es, als der Priester vor einer nackten Frau auf dem Boden kniet. Carolina wird als Jungfrau bezeichnet, und Vaginalverkehr gibt es keinen zu sehen. Es gibt eine Fotosession, dazu ein spezieller Soundtrack. Genauso als drei Männer im raschen Wechsel gezeigt werden, wo eine triumphale Musik ertönt. Auch als eine 18-Jährige im Sarg liegt und einer sich zu ihr niederbeugt, aber dann geht der Schnitt zu ihr, die Glocken läuten. Caroline will fliehen, wird von Hunden verfolgt, wieder eingefangen, eingesperrt und wird gefoltert. Georges mischt

im Bordell auch mit, ebenso ist Franz Rolle doppeldeutig. Der Kommissar Lorant (Jacques Doniol -Valcroze) bestellt Georges ein, aber lässt ihn schnell wieder gehen. Genauso wie jenen, der bei der Geldübergabe erwischt wird, man gibt sich die Hände, – Georges meinte „l'argent c'est cher aujourd'hui" –, während der Brillenträger sich das Geld schnappt. Caroline geht mit Franz händchenhaltend über eine Wiese, sie küssen sich, wiederum schaltet sich ein andere Close-Up dazwischen. Sie geht weg, der andere kommt, sie trampt und trifft genau auf das gelbe Taxi mit Taxichauffeur (Jacques Seiler), wird gefesselt. Es kommt zu einer Verfolgung durch den roten Porsche von Franz, versehen mit einem wilden Mix, dass einem schwindelig wird. Franz feuert Schüsse ab, dass das Taxi umstürzt und zu brennen anfängt. Georges setzt die Pistole an die Schläfe, der Diener beobachtet, ein Schuss ertönt, Georges dürfte Suizid begangen haben. Dann steigt Caroline als Mann verkleidet in den Porsche und liebkost Franz wild, es gibt ein Freeze Frame.

Ich kenne keinen anderen Film von Robbe-Grillet, wo so viel Nacktheit auftritt. Es

gibt besonders viele Berührungen. Alles ist wieder visuell sehr speziell, allein das rechtfertigt den auch poetischen Film. Nach Meinung anderer der zugänglichste Film von Robbe-Grillet, auch nicht ganz so kompliziert, dennoch muss man sich alles durch den Kopf gehen lassen, keinen Rollen können wir trauen, auch die zeitliche Abfolge geriet durcheinander. Ein spezielles Lob der Kamera von Yves Lafaye und dem Schnitt von Bob Wade. Der Film steigert sich, um gegen Ende leicht abzufallen, ohne durchschnittlich oder schlecht zu werden. Immerhin von 350606 Personen gesehen in Frankreich.

Kaosu
(Chaos)
Nakata, Hideo
Japan 1999



Horror/Zerebral-Komplex; Suizid; Gangster;

Heftiger Regen, im Restaurantbesuch sitzt Takayuki Kamiyama (Ken Mitsuishi) mit seiner Frau Saori (Miki Nakatani). Er bezahlt, sie schaut in den Spiegel. Er ist wieder in seinem Büro, wo ihm gesagt wird, dass seine Frau angerufen hat, wo er doch gerade mit ihr im Restaurant war. Dann bekommt er einen Anruf von einer Bank, der ihm sagt, dass Saori entführt wurde, der Kidnapper fordert 30 Millionen Yen, er müsse auf weitere Anweisungen warten. Kamiyama schaltet die Cops unter Polizeiinspektor Hamaguchi (Jun Kunimura) ein, will grundsätzlich zahlen, der erneute Anruf kann nicht zurückverfolgt werden, der Code entspricht Saoris Geburtsdatum. Dann werden wir direkt mit dem Täter konfrontiert, Gorō Kuroda (Masato Hagiwara), der

Saoris Schwester anruft, von ihr ebenfalls Lösegeld will, was die Szene ablöst, wo Takayuki mit der Polizei zum Übergabeort fährt. Kuroda passt die Schwester auf dem Bahnsteig ab, entreisst ihr knapp vor Abfahrt des Zuges die Handtasche und fährt weiter.

Das ist bereits eine Wende, die übertroffen wird von der folgenden, dass nämlich Saori zu Kuroda, der eine ziemliche Unordnung in der Wohnung hat, geht, rein zufällig. Sie bittet ihn, sie zu entführen, bietet ihm eine Million. Das ist bizarr genug, einen wildfremden Menschen zu fragen, über den wenig sonst gesagt wird, ausser dass er einen Sohn hat, wahrscheinlich geschieden ist. Kuroda schlägt vor, dass möglichst realistisch zu machen. Sie begeben sich in das Apartment 303 der abwesenden Freundin, Kuroda instruiert sie, fesselt sie. Er gesteht, dass er es ernst meint, dass er schon immer eine gefesselte Frau ficken wollte. Das wird nicht gezeigt, einzig sagt er Takayuki, dass er seine Frau gefickt habe. Als er sie berühren will, gibt es ein komisches Geräusch, als wenn Übernatürliches eine Rolle spielen würde, Nakata machte **Ringu**.

Darauf bekommt Noruda einen mysteriösen Anruf, jener droht ihm, er wisse Bescheid. Und rät Saori zu entsorgen, denn Takayuki wird mit einer anderen Frau gezeigt. Tatsächlich liegt Saori wie tot da. Kobura nimmt sie und vergräbt sie im Wald.

Jetzt wird dem Filmtitel entsprechend ***Kaosu*** unübersichtlich, denn mit Satomi Tsushima (Miki Nakatani) taucht die Nachbarin auf, die Saori sehr ähnlichsieht. Diese wird zudem mit einem Dolch inszeniert, dieser verletzt Takayuki an der Hand. Sie hat Probleme mit der Brause der Badewanne, sie lächelt ihn an, dann erfolgt eine Schwarzblende. Takayuki kommt regelmässig zu ihr, sieht in ihr wohl die Reinkarnation von Saori. Koruda gräbt die Leiche aus, nachdem er Saori glaubte gesehen zu haben, es gibt eine Verfolgung zu Fuss, jene lacht ihn an, als sie stolpert. Takayuki tritt ins Badezimmer, sieht die übel zugerichtete Leiche von Saori in der Badewanne, ein Schreckmoment, wo Takayuki danach ziemlich kotzen muss. Nachdem eine lineare Erzählweise hinfällig wurde, gibt es jetzt sogar eine Szene in Schwarz-Weiss, wo das Messer prominent ist. Takayuki übergibt

Satomi das Geld, man wird den Eindruck nicht los, dass Takayuki alles inszeniert hat, nicht nur, dass Saori dessen Liebe testen wollte.

Schliesslich begibt sich Satomi zu Koruda, sie fahren weg, es regnet wieder stark, sie übernachten im Auto, es wird sich gestreichelt und geliebt, sie verlässt dieses und rennt durch den Wald, vor einer Felswand bleiben sie stehen, Koruda artikuliert seine Beziehung zu ihr, sie betont „Let's go together", sie lacht und rennt auf die Klippe zu, Koruda steht am Rand der Klippe, wir sehen, unten im Meer die Wasserringe, einen Suizid suggerierend, aber warum und ist der sicher?

Nakata präsentiert uns Puzzlestück für Puzzlestück, die nur bedingt zusammenpassen, wir haben es mit einem komplizierten Bild zu tun, das stets neue Varianten anbietet. Alle haben Dreck am Stecken, suchen den eigenen Vorteil. Beide Frauen sterben, die Männer sind angeschlagen. Nakata nahm den Titel zu wörtlich, stösst uns Zuschauer*innen in ein Labyrinth mit Falltüren und Plotwendungen.

Lemming

Lemming
Moll, Dominik
Frankreich 2005

Phantastik; Thriller/Suizid; Ehekonflikt; Psychologische Phantastik; Fauna; Femme fatale; Zerebral-Komplex;

Der Wasseringenieur Alain Getty (Laurent Lucas) und seine Frau Bénédicte Getty (Charlotte Gainsbourg) sind vor drei Monaten nach Belair gezogen (wie sie seit drei Jahren verheiratet sind), wo Alain in der Firma von Richard Pollock (André Dussollier) arbeitet. Eines Abends lädt sich Richard mit seiner Frau Alice (Charlotte Rampling) zu den Gettys ein, wo sich Alice ziemlich danebenbenimmt. Da ist das Problem eines verstopften Abflusses bei den Gettys noch das kleinere, selbst wenn Alain in der Nacht im Siphon einen Lemming findet. Ab dann geht das Leben aller bachab. Nicht nur will Alice Alain verführen, der diesem standhält, worauf Alice zu Bénédicte geht, dieser davon erzählt und provoziert, bevor sie sich

als müde bezeichnet, sich zum Schlafen legt und dann Suizid begeht. Zwischen Bénédicte und Alain kommt es zu zunehmenden Auseinandersetzungen, bis Bénédicte mit Richard ein Verhältnis beginnt, was Alain fürchterlich eifersüchtig macht. Alice erscheint Alain und gibt ihm nicht nur den Schlüssel zu Richards Villa, sondern auch den Befehl, Richard zu töten und dies wie einen Suizid aussehen zu lassen, dem einzigen Weg, wie Alain Bénédicte zurückgewinnen könnte.

Sorgfältig wird der Film aufgebaut, Elemente werden vorgegeben, die später Bedeutung erlangen. Nicht nur dass Alain den Job wechselte, er erfindet auch einen Prototyp einer fliegenden Webcam, der von außen bedient werden kann und erst einmal zum Auffinden von brüchigen Wasserrohren zu verwenden ist. Fein gekleidete Herren wohnen der Vorführung bei. Das Haus der Gettys liegt in einem besseren Viertel von gediegenen Einfamilienhäusern mit einer kleinen, gewundenen Straße. Als Alain nach Hause kommt, schlägt der Nachbar seinen Sohn. Er muss Bénédicte, die sich versteckt, in der Wohnung suchen, sie

macht peng und Alain spielt, dass er tot umfällt. Alain singt beim Duschen, Bénédicte macht die Hausarbeit, der Abfluss funktioniert nicht, Alain sollte ebenso den Käfer reparieren. Der Besuch kommt und kommt nicht, Alain schlägt Sex vor, aber als sich beide umschlingen und küssen, klingelt es. Richard steht allein in der Tür, muss seine Frau erst aus dem Auto holen. Diese trägt eine Sonnenbrille, bewegt sich wie eine versteinerte Mumie, spricht kaum (hat manchmal sogar rote Haare). Bénédicte kocht vegetarisch, der Wein mundet vor allem Richard. Als sich Bénédicte und Alain dann richtig küssen, steht Alice im Türrahmen, sucht die Toilette. Bei Tisch provoziert Alice nur, fragt ihren Mann, ob er bei einer seiner Nutten gewesen ist, denn sie würde der Wahrheit ins Gesicht sehen, fragt Bénédicte, ob sie Kinder hätte oder wolle. Richard versucht zu beschwichtigen, will freundlich sein, gibt sich ironisch, sie solle sich abreagieren. Was sie tut, indem sie ihm ein Glas Rotwein ins Gesicht schüttet. Die Pollocks brechen das Diner ab, und Bénédicte bemerkt nur, dass wenn sie einmal so werden würde wie Alice, solle Alain

sie erschießen. Auch dieser Satz hat Bedeutung. Von vornherein inszeniert Moll den verhängnisvollen Verlauf, man spürt die Katastrophe förmlich. Jene Szene am Tisch ist gesalzen mit Häme und Spott und zeigt schwer belastend die Verlogenheit der Bourgeoisie zwischen Heuchelei und Hass. Nebenbei macht alles einen klinisch sauberen und aufgeräumten Eindruck, die Wohnung ist weiß, während sie am Abend eher gift-grün oder anderweitig grün erschien. Mehrmals wechselt die Wohnung ihre Farbe, korrespondiert mit Empfindungen. Sonst geht es viel um Wasser und das Thema der Sauberkeit ist formalistisch und thematisch häufig präsent.

Mit den Omen geht es weiter: die Webcam funktioniert nicht richtig genauso wie später, als Alain Bénédicte nachspioniert und diese bei Richards Haus einsetzt. Er sieht zwar, dass Bénédicte im Morgenmantel zu Richard kommt und im Sitzen der Koitus vollführt wird, aber die Webcam stürzt ab. Richard bemerkt am anderen Morgen, dass er Alain nicht für so kindisch gehalten hätte, neben dem, dass die Kamera noch nicht ausgereift ist. Richard geht mit der

Affäre völlig transparent um, spricht von einem neuen Leben mit Bénédicte und betont, dass die Affäre von ihr ausgegangen ist. Dennoch ist Richard ein Sexmonster, kaum sind sie im Hotel in Biarritz, hat er eine Prostituierte im Zimmer, die er noch nicht einmal versteckt. Für Alice birgt dies Konfliktpotential, was Richard in dem Kontext eher negiert. Jedoch handelt sie wenig anders, wenn auch verständlich, wenn der Mann ein Hurenbock ist. Alice fragt Alain, ob er mit ihr schlafen will, sie teilen zumindest das gleiche Initial und stehen in besonderer Beziehung zu Richard und die beiden Pollocks haben mit dem Alter beim Sex zu kämpfen, dass potentiell ihre Attraktivität beeinträchtigt. Er sagt nichts und ist in seinen Antworten sehr vage, was seinen inneren Gewissenskonflikt ausdrückt. Sie sagt „Habe ich sie richtig verstanden, dass sie verheiratet sein müssen, um Sex zu haben?“. Sie fährt mit ihrem Gesicht um seines herum, aber er bleibt standhaft, ein Muster an Selbstbeherrschung wie er nach Alice auch loyal gegenüber seinem Chef ist, da Alain nichts Schlechtes über Richard sagt, aber das müsste er auch nicht, da

Alain bei der Wahrheit bleibt. Sie erzählt ihm von ihrer Beziehung zu Richard, der ihr sogar nach dem Leben trachtete und auf Alains Frage, warum sie ihn nicht verlasse, sagt sie, dass sie ihn verrecken sehen wolle, ein ungewöhnlicher Grund für die Ehe als mörderisches Schlachtfeld.

Als Alain heimkommt, merkt Bénédicte, dass er komisch riecht, Alain rechtfertigt das, er hätte sich mit Seife gewaschen, aber Alice meinte bereits, er würde nach Parfum riechen. Der Kontakt mit Bénédicte ist angespannt, Alain frisst wie ein Schwein. Alice kommt dann, legt den Finger in die Wunden, stellt den Lebensstil von Bénédicte in Frage, lügt sogar, obwohl sie der Wahrheit sich verpflichtet fühlt. Alice schließt sich ein, reagiert nicht auf Bénédicte und als Alain sich meldet, schmeißt sie drin alles durcheinander und zerstört die Einrichtung. Ein Schuss ist zu hören, gegen die Wand und das Bett gelehnt erschießt sich Alice, an der Wand ist ein großer Blutfleck zu sehen und es ist zu fragen, warum die Gettys den nicht entfernen. Mit diesem Suizid im eigenen Haus bricht das Gefüge des Bilderbuchehepaars Bénédicte und

Alain zusammen. Bénédicte will in diesem schlafen, ist dann genervt und wütend, dass Alain sie fragt, wie es ihr gehe. Das ist der Anfang vom Ende ihrer Beziehung, wenn es nicht anders kommen würde. An sich berechtigte einfühlsame Reaktionen können, wenn sie Routine werden, sich ins Gegenteil verkehren.

Anderes läuft nicht glatter. Im Auto kommt es zu einer sehr angespannten Konfrontation des zynischen Richard mit Alain. Richard legt es nahe, dass Alain mit Alice hätte schlafen sollen, was er wohlgetan hätte, wenn weder er noch Bénédicte etwas davon gewusst hätten. Alain hätte die Kontrolle nicht verlieren wollen, orakelt er, aber Richard verliert selbst die Kontrolle. Immer wieder entschuldigt sich Richard, ist hier höflich und zuvorkommend, eigentlich nachgiebig. Im Hotel versucht Alain Bénédicte anzurufen, aber sie reagiert komisch: wer da anrufe, sie legt auf, beim zweiten Versuch gibt es komische Geräusche und Bénédicte sagt, er solle sich verpissen. Das beunruhigt Alain und er fährt den ganzen Weg zurück. Daheim reagiert Bénédicte nicht auf ihn, ist wie tot, Alain

hört verdächtige Geräusche in der Küche. In dieser befinden sich hunderte von Lemmingen, die ihn überfallen. Bénédicte steht an der Tür, es wird schwarz, die Krankenschwester erscheint im Fade-out. Danach befindet sich Alain im Krankenhaus, er hätte einen Autounfall gehabt. Wieder gibt es eine mögliche Interpretation, die als Szene einfach so dasteht.

Beide fahren in die Berge, wo Richard ein alleinstehendes Ferienhaus bei einem See hat, eingefangen von der Kamera durch Landschaftsaufnahmen, begleitet durch Straußmusik. Beide liegen am Ufer, Bénédicte fragt Alain ganz genau, was zwischen ihm und Alice vorgefallen ist. Hier bleibt Alain erstaunlich vage, weiß kaum noch etwas, obwohl er sich nichts zu schulde kommen ließ. Bénédicte zitiert dann Alice wortwörtlich, gibt sich als diese aus und küsst entsprechend Alain. Dann verschwindet sie spurlos, Alain erwacht im Dunkeln und im strömenden Regen muss Alain den Weg zurückfinden. Hier wird unklar, ob die Wahrnehmung von Alain falsch ist oder Bénédicte von ihr besessen ist, deren Persönlichkeit übernimmt. Wieder da-

heim geht Bénédicte bei ihrem Ankommen direkt ins Badezimmer, ein untrügliches Zeichen ihres Seitensprunges. Sie will ihm nichts sagen und die Botschaft verstärkt nur das Unglück, sie schließt sich ein und zischt bald wieder ab. Warum sie sich Richard zuwendet, bleibt unklar, da sie vorher eher einen bescheidenen Eindruck machte und mit ihrem Leben als Hausfrau zufrieden ist. Alain platzt in die Sitzung von Richard herein, dieser nimmt sich Zeit und spielt mit offenen Karten, was letztlich seine Menschenverachtung ausdrückt. Richard ist ein totaler Lebemensch, der Alain höflich, aber bestimmt herausbittet. Richard ist total kaltblütig und ein brutaler Machtmensch, Freundlichkeit ist nur eine Fassade. Richard scheint international im Geschäft zu sein, aber so wie diese Jetsetter in der globalisierten Wirtschaft macht das keine richtigen Freunde, zur Einäscherung kommen nur drei Personen. Die Arroganz der Reichen wird voll spürbar. Wenigstens sind es nur die Reichen, die sterben, neben dem Lemming übrigens.

Alain lässt sich gehen, wird ähnlich depressiv wie Alice, das bewirkt alles Richard.

Plötzlich sitzt Bénédicte da gibt sich als Fremde aus, ein Symbol ehelicher Entfremdung, wird zu Alice und gibt ihm Ratschläge, Rache aus dem Reich der Toten, oder? Dazu tönt dissonante Musik. Ohne mit der Wimper zu zucken, begibt sich Alain zu Richard, wo Richard nackt neben der nackten Bénédicte liegt. Alain erstickt jenen mit dem Kopfkissen, macht einen Kurzschluss in der Kaffeemaschine, stellt die Zeituhr ein und den Gasherd an (Richard erwähnte vorher, dass er nur mit Gas koche). Dann bringt er die sprachlose Bénédicte heim und kehrt noch einmal zurück, um das in die Luft fliegende Haus zu sehen. Vorher betrachtet er ein Foto von Alice beim Ferienhaus, was eine entfernte Ähnlichkeit mit Bénédicte aufweist und eine alternative Erklärung nahelegt.

Wieder mit Bénédicte zusammen, hat diese keine Erinnerung mehr an ihre Episode. Sie fragt ihn, ob er sie noch lieben würde, wenn sie alt wäre und als er bejaht, meinen beide, er hätte das ihr aus Gefallen getan. Es ist ein lockerer Umgang miteinander, ein ironisches Ende, das alles auf den Kopf stellt, wobei auffällt, dass das Un-

geheure einfach akzeptiert wird, im Film spielt die Explosion nur vom Event her eine Rolle, nicht von der Moral oder der Justiz.

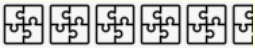
Da wären natürlich noch die Lemminge. Der Tierarzt mit einem richtigen Zinken fragt, ob der Lemming einen Namen hätte. umgekehrt weiß Alain nicht, was ein Lemming ist. Der Forscher Nicolas Chevalier (Jacques Bonnaffé) wundert sich über die Herkunft der Lemminge und erklärt, dass die Lemminge sterben, weil sie erschöpft sind und nicht, weil sie Selbstmord begehen wollen und weist jegliche Zusammenhänge mit den traurigen Geschehnissen zurück. Aber wie viele Suizide passieren, weil sich die Leute erschöpft fühlen?

Der Film ist gespickt mit schwarzem Humor. Gut sind die nächtlichen Gänge und das Betreten des Raumes gefilmt, wir sehen fast nichts außer den ratlosen Reaktionen auf den Gesichtern, so wird die Spannung voll aufrechterhalten. Rampling liefert eine wahre Tour de Force ab. Von den Dialogen werden Fragen mit Gegenfragen beantwortet, es wird nicht näher auf den/die andere eingegangen. Dass der Sohn des Nachbarn beim Urlaub in Finnland heimlich einen

Lemming mitbrachte, den sein Vater daheim wütend ins Klo warf, ist eine bescheuerte, weil nicht mystifizierende Erklärung. Dies wird im Off von Alain erzählt, was den Film einrahmt. Am Anfang ist der Film lustig, wird dann mysteriöser und unheimlicher. Subtil, ohne groß auf Effekte zu achten, alles in sich ruhend lassend, suchen die Lemminge ihren Weg. Uns lassen sie ratlos zurück, was wirklich passiert sein könnte. Molls Film kreuzt das Mysterium von Lynch mit der Schärfe von Chabrol.

Malina

Schroeter, Werner
Deutschland/Österreich 1991



Phantastik; Drama/Zerebral-Komplex; Surrealismus; Psychologie; Wahnsinn; Künstler;

Der Vater (Fritz Schediwy) im Close-Up mit einer Fliege im Gesicht, zornig intonierend zu seiner namenlos bleibenden Tochter (Isabelle Huppert): „Du hälst dich wohl für was Besseres?… zeig mir deine Hände“, dann Blumentöpfe nach ihr werfend. Ein kleineres Mädchen (Wiebke Frost) sieht zu, wird nur kurz eingeblendet mit Close-Up, welches der Vater im nächsten Schnitt über die Brüstung hält – unklar ist, wo er sie herholte – und fallen lässt, nachdem er vorher seine Tochter runterwerfen wollte. Die Kamera filmt von unten, aber unten liegt nur ein Mann. Malina (Mathieu Carrière) tritt auf sie zu, „Dein Vater hätte mich fast getroffen… Du kommst jetzt mit mir, sonst sehen wir uns nie mehr wieder. Er wollte mich töten.“ Sie vertröstet ihn,

will den Vater zuerst beruhigen. Malina sagt der Polizei „Das ist ein Familienfest, die Leute sind etwas übermütig.“. Sie legt den Kopf an den Kopf der Leiche sagt unter anderem, „Wie bin ich hierher gekommen, wessen Macht? Es darf nicht ein fremder Mann sein. Es darf nicht vergeblich sein, es darf nicht wahr sein.“. Allein diese Eingangssequenz, gerade 2 Minuten lang, ist äußerst dicht und eröffnet eine Vielzahl von Interpretationen. Das junge, ihr gleichende Mädchen, ist es ihre Schwester, ein Alter Ego als jüngere Version von ihr? Wieso liegt ein Mann unten? Der nicht Malina ist, aber Ivan sein könnte. Ist es Realität oder Fiktion, ein Traum oder eine psychotische Episode?

Wechsel in ihr Büro, wo sie tippt, hektisch Briefe sortiert, schreibt, aussortiert. Malina, mit dem sie schon länger zusammenlebt, fragt sie, was das soll, sie reagiert „ich wahre das Briefgeheimnis“. Sie schreibt die Briefe nicht, weil sie heute sowieso nicht mehr weggehen. Es folgen zum Teil hochstehende, sehr oft theatralisch gesprochene Dialoge. Sie wirkt desorganisiert, sie sei abwesend, da sie gar nicht da ist. Sie

zitiert D'Annunzio, dass eine Frau nur wichtig ist, wenn sie im Auge des Mannes schön ist. Später relativieren sie die Schönheit, die sie zwar gesehen haben, aber sie bedeutet nichts. Malina ist nicht auf sie angewiesen, „Es gibt dich auch sonst noch, wenn auch nur ein einziges Mal." Die Dialoge sind voll von Antagonismen, Metaphern, Oxymorons und es wäre gut, diese separat zu analysieren. Die Beziehung mit Malina ist platonischer Natur. Als sie mit ihm spricht ist er plötzlich nicht mehr da. Es geht häufig um Da-Sein und Weg-Sein, die Identität ist extrem fragil. Die Ungewissheit spricht aus vielen Sätzen. Sie sagt „ich bin auch das Geschöpf von Malina" und „ich bin auch Malina und Malina ist ich.". Malina selbst sagt „ich bin doch kein Mann", als die Hauswartin Lena Leute sucht zum Möbelrücken.

Als sie Blumen kaufen will, erblickt sie den jungen Ungarn Ivan (Can Togay), in den sie sich augenblicklich verliebt, ihm nachläuft, er „kennen wir uns, haben wir uns irgendwo gesehen?", aber er akzeptiert ohne weiteres ihre Begleitung, muss zuerst zur Post, sie nur noch Augen für ihn habend,

zuerst nichts sagend, dann „Du könntest mich heilen, ich muss dir das erklären“, worauf sie ihn küsst, er „Du musst mir das nicht erklären, was willst du mir erklären?“. Nackt landen sie im Bett und sie ist glücklich. In einer Vorlesung zitiert sie Wittgenstein und Heidegger und redet über die Grenzen der Sprache. Danach bekommt sie frenetischen Jubel. Briefe wirft sie in den Müll oder verstreut sie im Zimmer. Als sie mit Ivan Schach spielt, kritisiert der, sie hätte die Butter vergessen, „Soll ich jetzt leiden, weil die Menschheit Hunger leidet. Er empfängt sie nackt und übernimmt die Manieren von Malina, dass er ihr Vorhaltungen macht und sie kritisiert. Sie weiß was sie will und setzt sich ebenso durch. Dennoch sagt sie Iwan: „Eine Woche ohne dich ist eine Woche ohne Wirklichkeit“.

Sie geht in ein Restaurant, wo es komisch zugeht, denn eine Frau klappt zusammen, eine andere wird geschlagen. Sie trifft einen dicken Bulgaren (Peter Hern), der entgegen ihrer Annahme kein Israeli ist – selbst da ist die Identität nicht fest –, Ekzeme hat und Geld braucht, um nach Itzehoe zu gelangen, was sie ihm gewährt, oh-

ne dass sie mit ihm weiterspricht. Später hockt sie selbst im Restaurant, ist ganz desolat, auf dem Tisch eine Sauerei, sie ist betrunken. Mit Ivan und seinen Kindern gehen sie ins Kino, wo ein Animationsfilm läuft, aber sie und Ivan sehen sich als Husaren. Diese Figuren spielen sicher ihre Situation wieder, aber sonst ist das als surrealer Einsprengsel zu sehen. Malina will nicht, dass sie sich ihre Zigarette an der Flamme des Gasherdes anzündet, danach geht sie nach draußen, wo sie zwei Kopulierende antrifft. Der Mann gibt ihr eine Ohrfeige und wird kurz eingeblendet, wobei es sich fast sicher um Ivan handelt, aber als sie daheim ist, telefoniert sie mit Ivan. Nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich. Sie sinniert darauf, „Den Hörer abnehmen, ist wie den Stöpsel aus der Wanne ziehen, wenn einem das Wasser bis zum Halse steht“. Mit Ivan betrachtet sie die vermoderten Puppen aus ihrer Kindheit. Darauf bewerfen sie Kinder mit der Sahnetorte, die sie hineinbringt. In einem Hotel verstören sie die ausgestopfte Katze (jene, die sie daheim hat, will sie entgegen Malinas Wunsch nicht abgeben), horrorinspirierte Gemälde,

die vielen Geweihe. In der Kirche schreit sie ob der furchteinflössenden Statue, vorher wurde sie mit Nackten konfrontiert.

Sie dreht zunehmend durch und weiß nicht, wer ihr Vater ist und Malina will es nicht sagen. Man sieht diesen dann, wie er Rosen auf den Boden wirft und anschließend Staub zerstampft. Alles wird surrealer, es gibt mehr Arien, es wird getanzt, Handschuhe zieht sie an und aus, sie stellt brennende Kerzen auf den Boden, stösst diese um und sinkt nieder, wie sie wiederholt auf dem Boden liegt, ebenso zappelnd. Sie wird psychotischer, wofür der Riss in der Decke steht. Wieder Gesang und lauter Kopulierende im Saal. Eine Episode mit dem essenden Vater und sich zwei neben ihm duckenden. Sie bewirft ihn mit Tellern in einer Umkehrung der Anfangssequenz, der Vater offenbart eine Naziuniform, als sie ihm zuhören soll und ihm den Mund abputzte. Anschließend sagt sie zu Malina „Er ist nicht mein Vater, er ist ein Mörder“. Ihr Kleid zerschneidet sie und steckt die Briefe, die weder geschrieben noch verschickt wurden, an. Ebenso gibt es Selbstverletzungen und sie wird kindischer. Unaufhalt-

sam schildert Schroeter den Abstieg in die Psychose. In einer Szene an einer Böschung, wo ihr Bein blutet, weiß sie nicht, wo sie ist. In der Wohnung brennt es überall, aber das stört niemanden. Immer öfter spricht sie vom Sterben, so in einem Restaurant, wo sie nicht dort sitzen will, wo schon jemand gesessen hat und wo sie ihre Henkersmahlzeit einnehmen will. Malina fordert nachdrücklich auf, „Töte ihn“, was an die Anfangsszene erinnert. Sie simuliert ein Telefonat, will mehr als eine Tablette, die Malina verweigert, wo sie Tricks anwendet. Zu Iwan „Ich tue mir deshalb nichts an, weil ich nicht will, dass ich es Iwan antue“. Sie will Iwan schützen, dass auf ihn weder Schatten noch Schuld fällt. Sie wird zutraulicher, freundlicher, nachgiebiger, „Mein wunderschönes Land, was ich gehalten habe, ich darf nicht verbrennen“. Sie erscheint in etlichen Verdopplungen und Vervielfachungen im Spiegel, nachdem sie vorher bekundete „Ich bin nicht die, für die du mich hältst, ich bin Doppel“.

Zu Malina sagt sie „Wenn du mich jetzt nicht hältst, ist es Mord, aber du wirst es nicht gewesen sein.“ Am Ende steht sie in

der brennenden Wohnung, verschwindet hinter einem Bücherregal und wurde nicht mehr gesehen. Malina räumt auf und das Telefon klingelt permanent, Malina sagt dem Telefonierenden „Hier ist keine Frau, hier ist niemand, Hier hat niemals eine Frau dieses Namens gelebt“ Aus dem Off erdröhnt das Urteil der Verschwundenen: „Es war Mord“. Malina geht zur Wohnungstür, bevor die Credits rollen.

Dieses Ende lässt die Frage offen, wer ist wer. Wenn Malina nur eine Verkörperung des Vaters oder des Alter Egos ist, hat dieser dann die Vorherrschaft über die Person übernommen? Was könnte das Motiv von Malina sein, ist es Eifersucht oder die Strafe, dass sie Ivan nicht tötete? Es verwundert, dass er den Titel von Film und Roman hat, obwohl eindeutig sie im Mittelpunkt steht. Wobei sich sein Name sehr feminin anhört. Dass Ivan zwei Kinder hat, bleibt nicht unerwähnt und sie unternehmen zusammen was, aber ob er verheiratet oder geschieden ist, erfahren wir nicht. Die Handlung ist an sich linear, es sind die Personen, die Verwirrung stiften. Man kann M als Psychogramm einer Schriftstellerin le-

sen, wie sie mit ihren inneren Dämonen umgeht, die ihre Persönlichkeitsgrenzen auflösen.

Nebenbei versucht ihre Sekretärin Fräulein Jellinek (Libgart Schwarz) für Ordnung zu sorgen, aber sie steht bei der Chaotin auf verlorenen Posten und will außerdem nicht so viel Zeit investieren, weil sie mit ihrem Verlobten Hochzeit feiern will. Ihre Mutter (Isolde Barth) tritt zwar auf, aber kaum in Erscheinung. Jene Frauen sind machtlos, grenzen an die Karikatur. Der Bezug zur Vergangenheit ist in M nicht so ausgeprägt. Die zwei Stunden halten auf Trab, gefesselt durch die Bilder.

Sie schreibt solch prägende Titel wie Todesarten, Drei Mörder, Der dritte Mann und zeigt ihre Affinität zum Tod. Anfangs gibt es nur dissonante Musik, die später in klassische übergeht, die requiemartigen Charakter hat. Es gibt sich wiederholende Szenen, die für eine Kontinuität sorgen. Ivan und sie werden mehrfach fast vom Auto überfahren, weil sie nur Augen für sich haben. Ein Geigenspieler tritt an verschiedenen Orten auf. Sie ist oftmals müde und Ivan muss immer bald gehen, so auch wie

sie intoniert „Ich will dich hierhaben“, Ivan kommt und geht wieder. Es wird hochtrabend geredet, was durchaus ins Banale abgleiten kann, aber das ist Absicht. Später klingelt das Telefon markant. Sie raucht permanent. Huppert liefert eine wahnsinnige Leistung ab, verändert ihr Gesicht mehrfach. 14 Jahre nach **La Dentellière** wirkt sie immer noch jugendlich und spulte ihre Rolle in Extremsituationen in **La Pianiste** vor. Vergleichbar im Abstieg in die Psychose ist **Repulsion**. ***Malina*** ist ein Wahnsinnswerk, welches sich kaum nach dem ersten Sehen erschließt. ***Malina*** entstand nach dem gleichnamigen Roman von Ingeborg Bachmann. Das Drehbuch stammt von Elfriede Jelinek. Beider Einfluss ist unverkennbar, zudem führte Elke Mikesch die Kamera.

Miracolul din Tekir

Wunder von Tekir, Das

Zenide, Ruxandra

Rumänien/Schweiz 2015

Phantastik/Wunder; Zerebral-Komplex; Hotel; Ausgrenzung; Medizin; Religion;

In der Region von Tekir, mitten im Donaudelta, vermengen sich Aberglaube und Religion mit der Erde und dem Wasser, die den rätselhaften Schlamm des Ortes bilden und die Legende des Ortes begründen. Das hindert die Dorfgemeinschaft nicht, mit Fackeln bewaffnet wie in **Frankenstein**, Mara (Dorotheea Petre), – die schwanger ist und den Vater nicht kennt oder nicht nennen will oder auch, dass es keinen Vater gegeben hat –, als Hexe zu verbrennen, denn sie habe die Fische verflucht, der Fang, die fast einzige Lebensgrundlage, ist auf null zurückgegangen. Zu allem Glück kommt Pater Andrei (Bogdan Dumitrache) und kann das Lynchen gerade noch verhindern, aber nicht, dass Maras schlichtes Haus abgebrannt wird. Andrei schickt Mara zum au-

ßen herunter gekommenen palastartigen Hotel Tekir, das vom Meer umtost ist und wo auf der anderen Seite Schiffskräne stehen. Dort ist Victoria (Mirela Oprisor) überhaupt nicht begeistert, will Mara trotz Andreis Empfehlung nicht als Angestellte. Doch die reiche, exzentrische, arrogante, in der Schweiz wohnende Madame Lili (Elina Löwensohn) muss Mara nur ansehen, um sie in den persönlichen Dienst zu stellen. Denn Lili will unbedingt schwanger werden und vertraut alternativen Methoden wie dem wundersamen Schlamm. Den Mann, den sie nach Mara auch noch braucht, hat Lili mit Julio (George Pistereanu), obwohl unklar ist, ob Julio nicht nur ein Gigolo ist und ob es stimmt, dass Lilli ihren Mann getötet hat. Mara führt Lilli zu einem Schlammloch, in das sie nackt eintauchen soll, aber das passt der verängstigten Lilli nicht, es stinke nach Haushaltsabfällen (von der Umgebung zu urteilen wenig wahrscheinlich) und etwas anderes befinde sich im Loch. Lilli geht schnell wieder raus und fühlt sich schmutzig. Mara, die nur mit entsetztem Gesicht dastand, gibt Lilli ihre Jacke. Diese unmittelbare Berührung mit der Natur und jener

schutzlos ausgeliefert zu sein, kennt Lilli nicht. Stadt/Land sowie Standesunterschiede kristallisieren sich heraus. Mara bricht im Hotel zusammen, wo ihre Schwangerschaft entdeckt wird, was zur Entlassung durch den Direktor Nelu (Claudiu Maier) führt. Das Schicksal schlägt weiter zu. Nicht nur ist Maras Pferd weg, sondern Mara bezichtigt die Zigeunerin Matasica (Viorica Geanta Chelbea), die Mara – Allwissenheit bekundend, deren Tatarenblut erkennend – eine Hütte für 50 Euro überliess, dass diese ihr Geld entwendet hat, aber Matasica betont nur, dass sie wisse, wo sie hingehöre, nachdem Mara ihr mit einem Stein drohte. Lilli taucht ebenfalls unter, dem sich Mara anschließt, indem sie im Schlammloch untertaucht und ernsthafte Worte mit einem unsichtbaren Wesen spricht – „Warum hast du das getan?“, in den Schlamm spuckend – oder den Schlamm als lebenden Organismus betrachtet. Wiederholt wird das Blubbern des Sees in der mondartigen Landschaft gezeigt, zwar wegen der Natürlichkeit nichts Ungewöhnliches, aber da kann man sich täuschen. Auftauchen tut der nicht an Wunder glaubende agnostische

Andrei, nachdem sich Hochwürden Feodor (Constantin Dinulescu) nur lustig über Andrei machte – ob die Frau schön sei und ob Andrei sie liebe –, und er sucht nach Mara. Dabei wird klar, dass Andrei vor 15 Jahren irgendeine Beziehung mit Victoria hatte. Andrei kontaktiert Matasica und gibt ihr Geld für eine eher falsche Auskunft. Auch benachrichtigt Andrei Anatol (Liviu Pintileasa), nach Mara Ausschau zu halten. Anatol findet, dass Andrei unter dem Bann von Mara steht, wofür er von Andrei eine Ohrfeige erhält. Mara taucht wieder auf, verlangt an der Rezeption, dass Lilli angerufen wird, aber der arrogante Typ an der Rezeption weigert sich. Dennoch treffen sich Lilli und Mara, gehen gediegen essen, wobei Mara Lilli ihr Kind anbietet. Lilli fühlt sich wie die Henne, die auf die Küken aufpasst, aber akzeptiert unter der Bedingung, dass das Kind als ihr eigenes anerkannt wird (ähnlich **Daleko od okna**). Das kann ein Hinweis sein, dass die Behandlung nicht angeschlagen hat. Im Hotel schlafen alle in einem Bett. Anatol findet nur die am Strand liegende Lilli. Denn Matasica half Lilli, ein Boot ins Wasser zu schieben, in das sich

Mara legt und nicht mehr gesehen ward. Am Schluss stehen Anatol und Lilli da, sehen etwas in der Ferne, was uns nicht gezeigt wird, danach erfolgt als Legenden von Tekir ein Textinsert.

Ein Rinnsal bannt sich seinen Weg, fast wie Lava oder an eine Schlange erinnernd, zuerst nur schwer identifizierbar. Das Meer, Wölfe, ein totes Reh, um das sich Mara kümmert, danach betend, gegenüber Andrei keine Antwort gebend, wer der Vater ist. Eine Frau meint, Mara würde am Tag beten und in der Nacht mit Monstern schlafen. Mara trägt immer die gleichen, dicken Kleider; Lilli fährt einen roten Ford Mustang Cabrio, der ihre Dekadenz betont.

Im Hotel mit seiner morbiden Atmosphäre sieht man nur wenige Gäste, meist nur jenen klinisch kalten Raum, wo die Massagen durchgeführt werden, im diffusen Licht. Das erinnert an die Filme von Kümel wie **La rouge aux levres** oder auch an **L'Annulaire**. Es herrscht permanent diesiges Wetter, grau in grau, von der französischen Kamerafrau Hélène Louvart in wundervolle Bilder gefasst, Aïsha Devi liefert den passenden Soundtrack. Das Drama

erinnert an **Der scharlachrote Buchstabe** oder **Die Marquise von O**, wo es in beiden Fällen eine natürliche Erklärung und die Nennung des Vaters gibt. Ähnlich mysteriös ist **Quinceañera** mit Jungfrauenschwangerschaft (Mara betreffend), während **Un & Une** den Wunsch nach Schwangerschaft mit mystischen Mitteln behandelt (Lilli betreffend).

Miracolul din Tekir ist ausbalanciert, von Anfang an konsequent mysteriös, lässt Aussagen stehen und tut sie weder widerlegen noch bestätigen. Magie und Macht, Tradition und Moderne verfließen ineinander, das Mysteriöse bleibt bestehen, Kontrasträume werden geschaffen. Dass überall Misstrauen besteht kann mit den früheren Verhältnissen zu tun haben. Ein unglaublich starker, faszinierender Film.

Mr. Nobody

Mr. Nobody
Van Dormael, Jaco
Belgien/Frankreich/Kanada/Deutschland
2010

Science-Fiction/Unsterblichkeit; Fremder Planet; Romanze; Kinder; Zerebral-Komplex; nahe Zukunft; Prophezeiung; Zeit; Philosophie;

Die Zukunft des Jahres 2092 – nach der Zeitung –, in der aufgrund Telemerization Quasi-Unsterblichkeit herrscht, wo ein sehr alter Mann namens Nemo Nobody (Jared Leto) als der letzte Sterbliche mit einem Dr. Feldheim (Allan Corduner), dessen Gesicht eine Maserung aufweist wie eine Platine, konfrontiert wird, wobei Nemo behauptet „I'm 34 years old", am 9.2.1975 geboren. Zu ihm kommt ein Journalist (Daniel Mays), um ein Interview zu führen über Nemos Vergangenheit, denn „no trace of his identity has been found in the national records, nothing about his past!", was allerdings Feldheim nicht sehr beunruhigend findet:

„We don't know who Mr. Nobody is, neither does he. Our patient's memories are confused. But it is not unusual at a certain stage of illness for very old memories to emerge in great detail.". Zentral ist dabei, dass der neunjährige Nemo (Thomas Byrne) auf dem Bahnhof des Ortes Chance wählen muss, ob er nach der Scheidung seiner Eltern mit seiner Mutter (Natasha Little) mitgehen oder bei seinem Vater (Rhys Ifans) bleiben will. Seine Eltern hatten sich durch einen Zufall kennengelernt, der freilich gelenkt war, ein Beispiel des Butterflyeffektes. Im Wesentlichen geht es um drei Mädchen seiner Heimatstadt, die alle unterschiedlich bunte Kleider tragen: Anna rot, Elise blau, Jeanne gelb. Nemo bändelt früh mit ihnen an, blickt ihnen nach oder schaut ihnen heimlich durch einen Türspalt zu. Der 15-jährige Nemo (Toby Regbo) trifft Anna (Juno Temple), als seine Mutter sich in deren Vater Harry (Michael Riley) verliebt. Elise (Clare Stone) trifft er noch zufälliger, nämlich als diese weinend von ihrem Freund Stefano, der sie nicht liebt, aber sie ihn, versetzt wird. Danach spricht Elise den schüchternen Nemo an, „You never notice me, you

never notice anyone.", der zuerst kaum was zu sagen weiss und sie dann mit detaillierten Angaben über die Beschaffenheit des Mars beeindruckt. Aber diese Beziehung mit Elise ist brüchig, denn sie hängt an Stefano. Aus Trotz wendet sich Nemo Jean zu, obwohl er ständig zu Elise schaut. Mit Jean (Linh Dan Pham) – und mit Elise – hat Nemo Kinder. Als er Anna auf dem Bahnhof trifft, hat diese auch Kinder. Das ist nämlich später: Anna (Diane Kruger) trifft er immer wieder und verliert sie, mit Elise (Sarah Polley) ist es noch brüchiger. Aber er hält das von Elise verlangte Versprechen „Raise your hand and say 'I swear'. Promise me that when I die, you'll scatter my ashes on Mars.", was er während einer dortigen Sightseeingtour macht. Dort trifft Nemo Anna, aber kurz danach explodiert die Raumstation (ähnlich wie die Szene mit Elise, wo vor ihnen ein Tanklastwagen explodiert und ihr Auto in Brand setzt, nur Nemo entsteigt diesem). Am Ende löst sich alles auf, dreht sich die Zeit zurück, der alte Nemo wird jünger, es gibt einen Zeitraffer, letztes Bild ist Anna und Nemo als Kinder

auf dem Steg am See, „This is the most beautify day of my life. Anna. Anna!“.

Während der Precredits versucht eine Taube in einem Kasten etwas zu erreichen, weshalb sie auf einen Würfel steigt. Danach erklärt Nemo in einem Schwarz-Weiss-Film das Verhalten der Taube, mit ihrem Flügelschlag etwas zu erreichen, wenn ihr Verhalten nicht mehr kontingent mit der Futterausgabe ist, was er „pigeon superstition“ nennt. Danach kommt seine Frage „What did I do to deserve this?“ und mit einem Auto stürzt er in einen See, kann sich nicht befreien. Aber es ist ein Alptraum, Nemo taucht aus der Badewanne auf. Wasser ist ein zentrales Element von ***Mr. Nobody***. Das schlägt sich auch im vereisten Gesicht von Nemo nieder, der auf den Mars fliegt und sich sagt „I got to wake up“. Nemo mit Familie, Pflichten wahrnehmend, die Kinder wecken und zur Schule zu bringen. Der Briefträger geht rückwärts, im Umschlag steckt das Foto einer anderen Familie und das Kind sagt, „My name is not Paul“. Im Fernsehen kommt „The last Mortal“ und der Journalist tritt mit einem Schwein auf. Im Raum umschwirrt den Alten ein Auge.

Er soll schlafen und sieht ein Einhorn und einen ganzen Haufen Kinder, ein Flugzeug schleppt ein Banner „I wanna sleep“. Als Baby fragt er „Do I really exist?“ und etwas grösser merkt er, dass Kindern nicht dieselben Reaktionen zustehen. Wenn er als Kind fällt, ruft die Mutter Bravo, wenn die Mutter fällt und das Kind Bravo ruft, vermöbelt die Mutter das Kind danach. Nemo heiratet dreimal und jeweils wischt ein Auto die Hochzeitsgesellschaft weg, die aus je einer der drei Kirchentüren kommen.

Nemo erinnert sich an die Zeit, wo Menschen sterblich waren und Sex noch nicht obsolet war: „There were cars that polluted. We smoked cigarettes. We ate meat. We did everything we can’t do in this dump and it was wonderful! Most of the time nothing happened… like a French movie. …We screwed! Everybody was always screwing. We fell in love… we fell in love.”, wobei van Dormael wohl an Arthur Penns Ausspruch über Rohmer dachte. In einem Vortrag sagt er „Time don’t exist“ oder „What becomes of time?“ und bringt als Beispiele, dass der Zigarettenrauch nie zurück geht und dass sich Püree und Sauce

nach deren Vermischung nicht mehr trennen lassen. Sich verzweigende Gleise werden zwischendurch gezeigt, und in einer Version erreicht Nemo auf dem Bahnhof die Mutter, im anderen nicht mehr (ähnlich **Przypadek**), obwohl er sie zuerst allein einsteigen liess, ist er dann eindeutig auf Seiten der Mutter, da er ihr auf alle Fälle nachläuft. Der Vater weint, die Mutter bleibt gefasst in dem Fall, dass sie nicht gewählt wird. Dies zeigt die extrem schwierige Situation eines Kindes im Scheidungsfall, wo es unmöglich ist, sich zu entscheiden. Bei der Mutter unternimmt Nemo simulierte Suizidversuche, die jedoch von der Mutter ignoriert werden (ähnlich **Harold & Maude**). Den Vater, der im Rollstuhl sitzt, pflegt Nemo liebevoll. Nemo sagt die Zukunft voraus, so dass Harry ein Lied pfeifend von einem Zug erfasst wird, den er schlichtweg übersah (ob das tatsächlich passiert, bleibt ungewiss). Als junges Mädchen kommt Anna zu ihm, ob er mit ihr schwimmen wolle, aber Nemo lehnt ab „I don't go swimming with idiots.“, wonach sie geht. Nemo bereut das rasch und in einer anderen Version sagt er Anna, dass er

nicht schwimmen kann und sie bleibt bei ihm, denn sie hätte ihre Tage. Von der Emotion wechselt es zur Ratio. Später haben sie Sex auf dem Küchentisch ungeachtet all der Sachen (wie im Remake von **The postman always rings twice**). Später trennen sich seine Mutter und Harry, sie ziehen weg, im Zeitraffer wird die Entleerung der Wohnung gezeigt. Nemo rennt dem Auto nach, wo Anna sehnsüchtig ihm nachblickt, nimmt eine Abkürzung, stellt sich vor das Auto, aber die zwei Lichter entpuppen sich als zwei Motorräder. So können Erscheinungen täuschen. Als er sie wiedertrifft, gesteht Anna „renouncing all our possible lives for one only and that is you“. Sie gibt ihm ihre Telefonnummer, aber ein Regentropfen, ausgelöst dadurch, dass ein Brasilianer (Van Dormael selbst in einem Cameo) ein Ei kocht, – was vielleicht ein wenig an den Haaren herbeigezogen ist –, löscht die Schrift aus. Nach dem Motto eines chinesischen Sprichwortes „A single snowflake can bend a leaf“ ist wiederum der Schmetterlingseffekt gemeint. Nemo zieht sich zurück, wird zum Clochard. Auf einer Parkbank schwebt er in der Luft, Anna kommt

und berührt ihn, er zeichnet einen Kreis mit Kreide, in dem Anna am Ende drinsteht. Es gibt eine Szene wo sie ihn bei heftigem Regen verlässt, auf der Strasse schreiend liegend. Er ruft ihren Namen und Anna im Zug sitzend spürt es. Später sieht er ihre Telefonnummer gross angeschrieben, bekommt aber nur eine irritierende Antwort einer männlichen Stimme, als er anruft. Er wird zu einem verlassenen Haus geleitet, dort sieht er auf einer DVD den 118-jährigen Nemo, der zu ihm spricht und ihm rät „Stay alive until 2092, 12th february, 5:50 am." Danach zertritt einer das Haus.

Mr. Nobody, das unbeschwert anfing, wird ernsthafter, mit allen Frauen gibt es Konflikte, sie machen Nemo schwere Vorwürfe. Elise „You never notice me" oder: „Why do you take such good care of that car while you leave me here all alone? What's the problem with the car?" Nemo geht nach draussen und zündet sein Auto an: „There's no more problem with the car. „ Später ist Elise mit sich selbst im Zwist: „I was dreaming about Stefano. He doesn't give a damn about me. I love him. There can't be any other explanation for being in

this state. I don't know what it could be. I'm not happy. I'm going crazy. Every morning when I wake up, I rub my eyes and I see your face and I start crying. I realise that my life is passing me by. How can you stay so calm? How can you be like that? You're not human! I don't know what to do! It's not my fault, right? You're not gonna leave me, are you?". Jean findet einen Brief mit Nemos Handschrift, an den sich jener nicht erinnern kann: „Nemo, do I matter to you?….There comes a time in life where everything seems narrow. Choices have been made. I can only continue on. I know myself like the back of my hand. I can predict my every reaction. My life has been cast in cement with airbags and seatbelts. I've done everything to reach this point and now that I'm here, I'm fucking bored. The hardest thing is knowing whether I'm still alive." Auch sonst ist sie unzufrieden: „You don't even look at me. You always been elsewhere."

Erstaunlich ist Nemo mehr dem Vater zugeneigt. Mit der Mutter hat Nemo einige Konflikte, mit dem Vater hat er ein gutes Verhältnis. Die Mutter zerreisst den Brief,

den Anna Nemo schrieb, und Nemo klagt sie an „You know nothing about me“. Umgekehrt sagt Nemo seinem Vater, „I'm going to marry the first girl that dances with me tonight.”. Seine Mutter wirft ihm vor: „You never know what you want.”, aber Nemo: „You know what I don't want?…I don't want to be like you.”. Auch sonst distanziert sich Nemo von der Mutter: „I haven't seen her for seven years. If she wanted to see me, she knows where to find me.”

Von sich hat Nemo keine gute Meinung „Everything I do is a disaster“. Aber Nemo spielt mit den Möglichkeiten des Todes: einmal steht er auf den Gleisen und hat eine Münze in der Hand, ob er Suizid begehen soll. Ein anderes Mal, als er in der Badewanne sitzt, wird er von einem erschossen. Zuerst muss er einem Radfahrer ausweichen, dann einem Vogel, worauf er in den See stürzt, ein Haifisch begrüsst ihn. Nachdem er Elise mit Stefano sieht, rutscht er mit seinem Moped aus und wird schwer verletzt. Seine Wohnung steht unter Wasser und wiederum erschiesst ihn jemand. Aber in ***Mr. Nobody*** hat nichts Konsequen-

zen. Das ist eine sehr moderne, hedonistische Weltsicht.

Mr. Nobody befasst sich mit den Schwierigkeiten und Auswirkungen von Entscheidungen. Es gibt immer zwei Möglichkeiten oder Alternativen, die Quantentheorie ansprechend: dass Elise stirbt oder nicht, dass er Kinder hat oder nicht, dass er beim Vater oder der Mutter bleibt, dass er lebt oder tot ist, dass er nicht an zwei Orten gleichzeitig sein kann. Mit 9 Jahren sagt Nemo: „You have to make the right choice. As long as you don't choose, everything remains possible." Mit 118 kommt die Erkenntnis: „Before he was unable to make a choice because he didn't know what would happen. Now that he knows what will happen, he is unable to make a choice." Aber spielt es eine Rolle, denn zum Journalisten: „Each of these lives is the right one! Every path is the right path. Everything could've been anything else. And it would have just as much meaning." Der 9jährige Nemo setzt dagegen: „In chess, it's called Zugzwang… when the only viable move… …is not to move", wie der 118jährige beendet. Im Off diskutiert Nemo Philosophisches, den „state

of dissipation, was dem „principle of entropy" entspricht. Ebenso geht es um Kosmologie: „What was there before the big bang? Well, you see, there was no before because before the big bang, time did not exist. Time is a result of the expansion of the universe itself. But what will happen when the universe has finished expanding?" Nemo (5) weist auf weitere Widersprüche hin: „Daddy says you can predict exactly where Mars will be in the sky, even in a hundred years. But the funny thing is that daddy doesn't know what will happen to him ten minutes from now." oder: „Why do we remember the past, but not the future?"

Nemo's Vater erkennt Nemo nicht: „You look like my son.", behauptend: „My son is taller than you.". Genauso erkennt die Mutter ihn nicht, sie hat stattdessen einen mongoloiden Sohn. Nemo (118) erwähnt „Daniel Jones…", aber als der Journalist fragt: „Is that your name? Daniel Jones?", streitet Nemo das ab: „Of course not!".von sich behauptet er „Sometimes people call me Mr. Craft. C-R-A-F-T. Can't Remember A Fucking Thing." Nemo klärt auf: „I can re-

member a long time ago. Long before my birth. I was waiting with those who were not yet born. When we're not born yet, we know everything. Everything that will happen. When it's your turn, the Angels of Oblivion place a finger on your mouth. „Shh…" It leaves a mark on the upper lip. It means that you have forgotten everything. But the angels missed me." Nemo, dessen Nachname total bezeichnend ist, stellt ontologische Fragen mit 5: „Everything we see exists, we can see it. I can see mommy's eyes, but I can't see my eyes. The little baby can see his hands, but he cannot see himself. So, does he really exist? Do I really exist?" Nemo mit 9 ist ein Stückchen weiter: „Why am I me and not somebody else?", was er später auf die Spitze treibt, nachdem er und der Journalist sich „You can't exist" vorwarfen: „You don't exist. Neither do I. We only live in the imagination of a 9 year old child. We are imagined by 9 year old child, faced with an impossible choice.". Für viele KritikerInnen ist dadurch der Film erklärt, aber ist alles wirklich nur von einem 9-jährigen erdacht worden, in etwa à la **The Woman in the Win-**

dow? Aber kann es nicht genauso ein Spiel mit Möglichkeiten sein, gemäss Nemo „It should be written on every school room blackboard: Life is a playground – or nothing.“ Unser Leben könnte einen anderen Pfad einschlagen, aber es ist unsicher, ob wir nicht alle am gleichen Ort wieder herauskommen.

Ansonsten gibt es Kuriositäten, von denen es in ***Mr. Nobody*** wimmelt. Auf einer alten Schreibmaschine schreibt Nemo eine Weltraumgeschichte, die wiederum visualisiert wird. Andere Szenen dienen der Ausweitung der Absurdität: wie Helikopter Container im Meer absetzen. Durch verschiedene Türen materialisieren sich die Möglichkeiten, Blitze im Zimmer und zurücklaufende Zeit zeigen die Unmöglichkeiten. Die Szene anfangs mit Paul und Jeanne wird wiederholt und praktisch nicht variiert. Alles erfolgt in Englisch. Insgesamt ist ***Mr. Nobody*** mehr oder vor allem eine Liebesgeschichte, erfährt einen melancholischen Grundton. In der Komplexität der Aussagen bewegt sich ***Mr. Nobody*** auf Lynch-Terrain (zum Beispiel **Mullholland Drive**). ***Mr. Nobody*** verweist sowohl auf **To-**

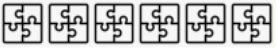
to le Heros wie auf **Le tout nouveau Testament**. Es gibt dauernde Szenenwechsel und unterschiedliche Szenarien, wechselt permanent in Raum und Zeit, die anfänglich schwierig zu verfolgen sind. Ein wunderbarer, zutiefst philosophischer Film, der uns herausfordert, aber nie langweilig ist.

Naboer

Nachbarn

Sletaune, Pål

Norwegen/Dänemark/Schweden 2005



Horror/Labyrinth; Zerebral-Komplex; Psychologische Phantastik; Erotik; Wahnsinn; Persönlichkeitsaustausch; Femme fatale;

Kurz nachdem seine Freundin Ingrid (Anna Bache-Wiig) ihn verlassen hat, wird der 30-jährige John (Kristoffer Joner) von den zwei jungen, attraktiven Nachbarinnen Anne (Cecilie A. Mosli) und Kim (Julia Schacht) angesprochen, ob er ihnen helfen könne, einen Schrank umzustellen? Jenes ist eine völlig lächerliche Tätigkeit (die Kim vorher selber bewerkstelligte), aber er bekommt Wein angeboten, dumme Fragen gestellt und erfährt vom Wissen der Frauen um die Trennung von Ingrid. Es kommt zu einem gewalttätigen, von ihr provozierten Sexualakt mit Kim. Danach zerschmettert jede Realität, nichts hat mehr Bestand und nichts

ergibt einen Sinn, was so stark im Kino seit **Eraserhead** nicht mehr der Fall war.

Natürlich wäre eine a posteriori-Erklärung, dass John seine Freundin auf schwerste verprügelt hat, vielleicht deren neuen Liebhaber Åke (Michael Nyqvist) gar getötet (nicht zufällig auf dem WC; ebenfalls Kim) und nun dies alles sich in seinem krankhaften Hirn zusammenreimt, um die eigene Schuld zu exorzieren. Die Nachbarinnen haben dann einzig in seiner Phantasie existiert, das Labyrinth belegt die Aussichtslosigkeit seiner Lebenssituation. Schließlich meint Ingrid, John hätte gewaltbezogene Geschichten gebraucht, um sich sexuell zu stimulieren. Das etwas mit ihm nicht stimmt, darauf verweisen seine Blackouts und Realitätsverluste. Hier kommt als Metaebene die ganze Filmindustrie- speziell Pornografie und Gewaltfilme – samt den Diskussionen um den Einfluss gewalttätiger Darstellungen zum Tragen. Jene Schlusseinstellung –es ist wohl Ingrid, aber was ist in diesem Film schon sicher– zeigt, dass imaginierte Gewalt zu tatsächlicher Gewalt führt. Andererseits aber macht die Frau einen positiven, zu-

friedenen Eindruck. Da kann natürlich wiederum behauptet werden, sie hätte so was gern. Aber anfangs sagte Anna (mit einem Augenaufschlag, aus dem Täuschung sprechen könnte und mit einer zeitlichen Verzögerung, die weibliche Taktik entspringen könnte), dass Kim nicht allein sein könnte, weil sie (in der Wohnung von John) brutal überfallen wurde. Als John Kim damit konfrontiert, meint Kim nur, ob sie so aussähe wie ein Gewaltopfer. Ähnlich geht es mit dem Sexualakt, sie stimuliert ihn, schlägt ihn, verlangt Zärtlichkeit, von denen sie jede mit einem erneuten Gewaltschlag beantwortet, wobei das Blut sie sogar weiter zu stimulieren scheint. John ist da nicht zimperlich und schlägt zurück. Am anderen Tag fragt Kim ihn, warum er sie geschlagen habe bei Eingeständnis der eigenen Provokation, denn als der körperlich stärkere hätte er sie zurückhalten können. Dass er im Aufzug die Beine von Anna samt deren zerschlissener Unterwäsche begierig betrachtet belegt Johns sexuelle Interessen. Bedeutend ist die Episode, dass John Ingrid heißen Kaffee über den Arm schüttete, wonach beide Sex hatten (was John nicht erinnert)

nach einer gemeinsamen Übereinkunft, es wäre ein Unfall gewesen. Im Gespräch mit Åke glaubt Ingrid nicht mehr, dass es ein Unfall war. John stellt aber prinzipiell in Frage, dass Ingrid mit Åke über ihre Beziehung redet. Das findet seine Entsprechung darin, dass Kim und Ingrid fragen, ob Jon Sex mit einer Frau haben wollte, die kurz zuvor mit einem anderen Mann geschlafen hätte. Hier geht es um ein reines Bild von Beziehungen, die psychisch und sexuell eine eigene Welt bilden und den rein privaten Charakter betonen. Wiederum weist dies auf eine geschlossene Welt hin.

Die Gespräche sind nur vordergründig auf Banalität abfahrende, aber insgeheim auf Signifikantes hinweisende perfide Spiele, auf scheinbares Interesse am Anderen ausgerichtet (ob er sauer sei wird John mehrmals gefragt) oder eigene Bedürfnisse kundtuend (Ingrid intoniert wiederholt ihre Geilheit), mit einer besonderen Betonung nonverbaler Gesten. Angespielt wird darauf, dass die Leute entweder alle gleich oder alle verschieden sind, zwischen zwei ideologischen Positionen lavierend. Die Verschiedenheit wird gebraucht, um Ab-

weichungen zu rechtfertigen. Weiter überlappen sich die Personen: Kim erzählt die Geschichte von den drei Klempnern, die es mit ihr gleichzeitig getrieben haben. Jon findet das abstoßend, was sich ebenfalls in seiner Körperhaltung ausdrückt. In dem Filmverlauf später gibt Ingrid das gleiche preis und meint, dass John darauf abfahren würde. John und Ingrid schlagen sich gegenseitig. Plötzlich ist Åke bei Anna, die Unterhaltung ist ganz ähnlich wie jene zwischen John und Kim, wobei Åke Anna schlägt. Dann kommt Åke zu John, will Tipps über Ingrid haben, wendet wiederum Gewalt an. Dann taucht er bei Jon in der Wohnung auf, obwohl er sie verbarrikadiert hat. Jon übernimmt immer mehr das Verhalten von nebenan, wie zum Beispiel den Schrank vor die Tür stellen.

Es gibt keinen einzigen Satz, der nicht durch eine andere Person in ihr Gegenteil verkehrt wird. Kim soll nicht die Schwester von Anna sein, Ingrid habe nicht die totale Transparenz in der Beziehung zu Åke walten lassen. John betrachtet gerne Fotografien, diese scheinbar objektiven Zeugen der Vergangenheit, die jene außerdem in rosa-

rot zeigen. Des Weiteren hat er immer wieder Visionen von seiner Zeit mit Ingrid, was sich damit überlappen kann, dass sie ihre Sachen abholt. Oder ist es ihr Geist, denn John hat sie erwürgt. Dies wird völlig verwischt, wozu auch zählt, dass die erste Begegnung von John mit Ingrid später wiederholt und dabei ausgedehnt wird, in den Informationen, die wir bekommen. John sieht sie erwartungsvoll an, als sie kommt. Später ruft er sie an, um ein Treffen abzumachen. Er besteht darauf, immer nur das Beste für die Beziehung gewollt zu haben und er könne ihr doch nie etwas antun. Welches die Gründe der Trennung sind, erfahren wir nur indirekt, die Gewaltausbrüche scheinen nicht dazu zu gehören, eher vielleicht das Fehlen von Sex (einmal im halben Jahr). John hat eine idealisierte Wahrnehmung der Beziehung. Zudem ist er ein Zauderer, was Ingrid ihm vorwirft, aber auch bei Kim und Anna nicht zum Tragen kommt. Ingrid ist aber nicht in der fremden Wohnung, während Anna auch nur bis zur Wohnungstür kommt. Männer hingegen überschreiten diese Grenzen. Dies geht sogar noch weiter. Während die Frauen sicht-

bar nie außerhalb ihrer Wohnungen und des dazu gehörenden Ganges zu sehen sind (Kim soll ihre nie verlassen, die anderen beiden gehen verbal weg: Anna kurz zur Apotheke, Ingrid zu Åke), sind beide zentralen Männer gar außerhalb des Hauses zu finden: Åke bleibt im Auto, als er Ingrid bringt, ohne dass wir ihn in dieser Außenansicht des Hauses sehen, aber wir hören in der Wohnung, dass er hupt. In der einzigen Szene, die weg vom Haus spielt, ist John auf dem Weg zur und bei der Arbeit zu sehen. Im Büro wird er als Arbeitstier dargestellt, der nicht nein sagen kann gegenüber überbordenden Arbeitsanforderungen. Wir können denken, dass er als Alleinstehender gerne seine Einsamkeit im Büro ertränken will, aber sein Kollege bemängelt, dass sein Arbeitseinsatz auch schon ein Problem in der Beziehung mit Ingrid gewesen sei.

Beide Nachbarinnen sind speziell. Anna gibt sich leicht naiv, besteht darauf, dass er direkt den Schrank rückt, noch nicht einmal Jacke und Tasche in seiner eigenen Wohnung deponieren kann. In Annas Wohnung angekommen, lässt sie ihn erst einmal stehen, animiert ihn dann zu einem Glas Wein,

das praktisch überläuft. Ungeniert spielt sie auf die Trennung an, zwingen John sich vorzustellen, warum sie den Schrank vor die Türe haben wollen, wobei sie auf ihre Attraktivität hinweisen, was sie durch aufreizende Körperpositionen unterstreichen. Kim agiert dabei wie ein infantiler Teenager mit einer gewissen Gleichgültigkeit. Schnell kann sie jedoch zur Bestie werden: fies spricht sie über die Trennung, malt die verbale Beschreibung der Klempnerepisode genüsslich körperlich und emotional aus. Auch hier zeigt sich die Macht phantasierter Sexualität. Wen oder insbesondere welche Männer würde diese Beschreibung inklusive superkurzem Rock, hochhackigen Schuhen, dünnem T-Shirt nicht antörnen? Anna wiederum schaut auf dem Gang den beiden kurz und relativ unbeteiligt zu. Schließlich kann sie alles auch eingefädelt haben. Jedenfalls ist sie im Folgenden ziemlich reserviert gegenüber John.

Vielleicht haben wir es auch mit einem Genius loci zu tun. Eine der ersten Szenen spielt in einem Aufzug, mit dem Kontrast eines zitternden alten Mannes an einem Stock und einer barocken Deckenansicht.

Immerhin berichtet Anna von einem aggressiven Vorbewohner bei John. Ihre eigene Wohnung kommt einem Labyrinth gleich, die zudem unendlich groß zu sein scheint und keinen Anfang und kein Ende hat. Die Kamera selbst macht diese Räume weiter, fährt dagegen die Einrichtungsgegenstände detaillierter ab. John wird darin mehrfach eingesperrt, mit den Schlüsseln wird ein perfides Spiel getrieben. Diese öffnen zwar die Tür, aber nicht das Tor zur Freiheit oder Normalität. John zieht sich immer mehr in sich selbst zurück. Spiegel tauchen vereinzelt auf als einzige Vergewisserung einer soliden Identität, die sich jedoch als trügerisch entpuppt. So ist auch zum Filmende keine Wohnung neben der eigenen, was vorher ein Anruf bei der Telefonauskunft bestätigt: auf dem vierten Stock gibt es nur seine Telefonnummer. Nebenan soll es eine Extraleitung geben, denn Kim telefoniert mit John, aber die Untertitel werden da mitunter in kursiv wiedergegeben, was auf etwas anderes hinweist. Er versucht im Gang die Wand aufzubrechen, aber das Loch weist nach draußen. Was der Aufbruch der gemeinsamen

Innenwand angeht, werden wir nicht zufrieden gestellt. Es kann auch um das Abhören gehen, um die Überwachung der Privatsphäre. John wundert sich, dass die Frauen alles mitbekommen haben, kann aber trotz Inspektion der Wände weder Löcher noch sonstige Spione entdecken.

Die schäbige Wohnung der zwei ist sehr wenig aufgeräumt neben der Vorratshaltung. Johns eigene tendiert später dazu, es entspricht einem sorglosen Umgang mit Sachen (Kim tritt auf den CDs herum, die John anfänglich sauber ordnet, aber jene von Ingrid ist dann schon weggeräumt). Später befindet sich fast eine ganze Zimmereinrichtung von John bei ihnen. Ebenso tauchen Tauben auf, wovon eine sich unter der Decke befindet, mit der die Leiche von Kim bedeckt wurde, ein stark surreales Bild. Lässt sich hier eine andere Erklärung treffen: beide Frauen wollen den Nachbar in den Wahnsinn treiben oder stimmt vielleicht eher, dass sie es mit ihm im Bett treiben wollen und er für seine Renitenz – sein gewisser Status als Freiwild – bestraft wird? Hier sind die schwierigen Lebensumstände mitgemeint, wenn Beziehungen

auseinander gehen, aber Bedürfnisse bleiben, wovon Sexualität nur eines ist.

Zu loben sind die schauspielerischen Leistungen und der Soundtrack von Simon Boswell, der die Stimmung und die Gewalt pointiert reflektiert. Von der Ausgangskonstellation und dem formalen Ansatz her ähnlich ist **Le Science des Reves**, aber jener von der Umsetzung so viel schlechter. Gut passen **Le Locataire** und **Repulsion** von Polanski, ein Trip ins Lynchland ohne das Umschlagen der Handlung nach der Hälfte wie in **Lost Highway** und **Mulholland Drive** sowie eine Begegnung mit Cronenberg im gefährlichen Grenzgebiet von Sexualität und Gewalt wie in **Crash** und **A History of Violence,** und die Beziehung als Vorhof zur Hölle **Possession**. Norwegen zeigt mit diesem Film sowie **Den Brysomme Mannen**, dass es sich als Filmland mit sozial hoch potenten Werken, welche die Fassaden von Gutbürgerlichkeit niederreißen, einen Platz im Weltkino gesichert hat.

Naboer beleuchtet wunderbar unser ambivalentes Verhältnis zur Gewalt, wie wir sie insgeheim anhimmeln, manchmal vielleicht nur unbewusst oder in unseren Phan-

tasien. Das Gewaltpotential wird zwischen beiden Geschlechtern gleich verteilt, Täter-Opfer-Rollen sind nicht mehr differenzierbar. Es zeigt, was die Gewalt mit uns macht, wie sie uns psychisch verkrüppelt nebst den körperlich sichtbaren Flecken. Er hat hier seine harten Momente, zeigt jedoch ebenfalls das Leiden, was aus dem ganzen Film eine traurige Angelegenheit macht. Dadurch, dass die Grenze zwischen Filmrealität und subjektiver Vorstellungswelt verwischt und labyrinthisch verkoppelt wird, erhalten wir ein Spiegelbild der unergründbaren Pfade der Psyche. Das perfid subtile Werk sorgte nach seiner Uraufführung beim Festival in Venedig für heftige Diskussionen und obwohl die Tagline meint, dass bestimmte Türen nie geöffnet werden dürften, ist es angeraten, jene des Kinos quasi einzurennen, um dieses filmische Meisterwerk sich zu Gemüte führen zu können.

N. a pris les dés…

Robbe-Grillet, Alain
Frankreich/Tschechoslowakei/Tunesien
1975

Phantastik/Surrealismus; Zerebral-Komplex

Röhren prägen den Filmanfang, aber wir schauen nicht in die Röhre, als wir in ein Augenpaar blicken, dann Eve (Catherine Jourdan) mit ihrer Doppelgängerin sehen, sie tragen gleiche Kleider, zu ähnlich für Geschwister. Die Kamera fährt um sie herum, als wolle sie doch ein Unterschied finden. Es geht zum männlichen Protagonisten (Richard Leduc), der zur Erzählstimme wird, aber genauso dem ankommenden Cortezbruder gleicht, den Namen der Frau nicht erinnert. Er würfelt und sinniert über das Drama, in dem alles festgelegt ist, während die Realität unvorhersagbar und enigmatisch ist. Ersteres sei langweilig, zweiteres lässt sich auf diesen Film anwenden. Dieser entnimmt Szenen aus **L'Eden et après** – wie die Frauen im Käfig, die Jagd

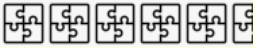
im Büro, der vermeintliche Tod von Boris (Juraj Kukura), die Entführung durch Beduinen, Sonia (Jarmila Koleničová) und Marie-Eve (Lorraine Rainer) sind dabei, jener vom Lieferwagen an den Rand des Flusses tot hingeschleuderte Fremde (Pierre Zimmer), ein anderer toter Mann auf dem Boden neben einem Bild –, bringt sie in eine andere Reihenfolge, ergänzt alles mit neuen Szenen, die Personen werden weniger klar bezeichnet. Robbe-Grillet verpflichtete sich für die Produktion von zwei getrennten Filmen derselben Einstellung, mit unterschiedlichen Schnitten derselben Szenen, um zwei ziemlich unterschiedliche Handlungsstränge zu schaffen. Er ist ein Meister darin, scheinbar unzusammenhängende Szenen so spannend und interessant zu inszenieren, dass sie uns gebannt zuschauen lassen.

Wasser spielt eine Rolle, Eve führt dies auf verschiedenen Wegen zu. Sie bekommt ein magisches Pulver, welches sie ins Wasser schütten soll, damit sie übermenschliche Kräfte erlangt, der Gefangenschaft entfliehen. Dies wird nicht gezeigt, nur dass sie ausserhalb des Gefängnisses ist, aber

dann wieder drin. Freilich, wen andere davon trinken, sterben sie, was zu sehen ist, zudem einen Vertrauensbruch darstellt. Männer bekämpfen sich im Meer. Dazu passt das Feuer, entweder die Fackeln der Männer oder die grossen Feuerhaufen bei den Beduinen, wozu Eve tanzt. Ein Glas zersplittert, Eier werden aufgeschlagen, Eve geht auf Scherben. Eve rennt durch die Wüste, stürzt eine Düne herunter, verschnitten mit Szenen, wo sie mit einem im Bett liegt. Sie irrt durch das Büro und durch die Fabrik. Mehrere Schüsse werden abgegeben, haben jedoch scheinbar keine Folgen. Die Leiche hat eine Postkarte, die fast genau die Postkarte ist, die Eve kaufte. Es heisst, dass der Zufall eigene Regeln hat, was als Motto des Filmes gelten könnte. Mit Gebrauchsgegenständen wird musiziert, was zeigt, dass Fantasie weiterhilft. ***N. a pris les dés…*** kann man als Allegorie gegen den Determinismus sehen, das Schicksal schlägt unvermittelt zu. Das scheint das Gegenteil der komplizierten Formel, die der Professor in der Vorlesung an die Wandtafel schreibt. Ein so gewagter wie gelungener Experimentalfilm mit Mitteln der Collage,

uns ein Rätsel aufgebend, wie schwierig es ist, in unserer Welt Orientierung zu finden. Da ist es noch einfach, dass ***N. a pris les dés…*** von seinem Titel her auch das Anagramm seines Vorgängers **L'Éden Et Après** ist. Zumindest gibt es weniger Tote. Der Voiceover ist anfangs noch intensiv, lässt später nach. Es ist eine reine sensorische visuelle Erfahrung, die man mit Ruhe auf sich einwirken lassen muss. Und Robbe-Grillet ist zu danken, dass er den Mut hatte, seinen vorherigen Film zu mischen und trotzdem ein gutes Werk hinzubekommen.

Nine Lives of Tomas Katz, The
Neun Leben des Tomas Katz, Die
Hopkins, Ben
Großbritannien/Deutschland 2000



Science-Fiction; Phantastik/Surrealismus; Mysteriöser Fremder; Apokalypse; Okkult; Satire; Paranoia; Zerebral-Komplex; Massenmedien; – Schwarz-Weiß, etwas Farbe

Aus der Kanalisation entsteigt ein Fremder namens (wohl) Tomas Katz (Tom Fisher) und hält an der GIDS fast am meisten befahrensten Strasse in Europa M25 einen Taxifahrer (Tony Maudsley) an. Als er aussteigt, wechseln sie die Rollen, Tomas fährt Taxi und nimmt den Fischminister Spottiswoode (Andrew Melville) mit, der unbedingt arbeiten muss, was Tomas ihm untersagt, dafür gelangt der Minister zur Selbsterkenntnis und Tomas zu einer Rede vor dem Parlament, wo er den totalen Krieg erklärt, vor allem gegen die Gwupigrubynudny-landians, nicht ohne vorher noch Wer-

bung für Tiefkühlkost und speziell für Alkopops zu machen. Das ist aber nicht das einzige, an diesem „unusual state of the nation“, während der TV-Moderator Ivul Gurk (John Ramm) fragen darf „What are we doing to our country?“. Hier dürfte der Film zu einer beißenden Satire über das gegenwärtige Großbritannien werden.

Das alles regt Scotland Yards blinden Chefinspektor (Ian McNeice) ziemlich auf und sorgt ihn, zusammen mit seinem Assistenten Cuthbert (William Keen), darüber, dass „our entire constablery is going insane“, was ebenso auf die Taxifahrer gemünzt ist, und der Chefinspektor zeigt sich als Bürokrat „Put it on the map“, genug hat er ja zu tun. Aber er fragt fatalistisch „Do you think that everything that happens is inevitable?” Er organisiert eine Séance, als es klopft, ist es nur die Sekretärin, mit denen zusammen bedienen sie ein Ouija-Board. Hier wird es traumhaft und auch ein bisschen unheimlich. Es kommen unmögliche Buchstabenkombinationen und dann eine ziemliche Explosion.

Während der Credits über schwarzem Grund ist zu hören „Mind the gap“, ob Gru-

be oder Lücke, die Beobachtung durch ein einäugiges Fernglas, Tomas als Anhalter, immer wieder der Deckel, aus dem manchmal einer rauskrabbelt. Der Taxifahrer fragt „Where do you come from“, die Antwort lautet „The sewer“, der Taxifahrer beschreibt die MB als „the never-ending road”, Tomas ergänzt „goes nowhere forever“. Das Nirgends macht sich sozial bemerkbar. Ausgestoßensein und Einsamkeit sind wiederholte Themen, illustriert durch Textinserts und Gitterstäbe sowie jene, die allein herumlaufen. Tomas als Taxifahrer klagt über Einsamkeit und keinen Kontakt und zwingt den Fischminister zum Reden. Der ist wahrscheinlich froh, endlich einmal die Klappe halten zu können, aber dabei merkt er, wie das Leben an ihm vorbei ging, exemplarisch gezeigt durch den rasch wechselnden Bildhintergrund. Es folgen rasch wechselnde Bilder von verstopften Straßen, hinrasenden Autos, verlassenen und dreckigen Stränden, eine Puppe liegt im Sand, mehrdeutiges Symbol. Die Polizei kann konstatieren „Everything is getting stranger and stranger.“ und macht eine „window conspiracy“ aus, überall sind

Überwachungskamera installiert, interpretiert wird dies als „watched by Gods“, sind es jene des Staates? Zwei Polizisten sitzen vor einer unendlichen Menge von Bildschirmen, die alles beobachten und wo sie eingreifen können, keine „purity of a black screen“, zum Beispiel einem das Wichsen vermiesen, die interaktive Seite des Jobs, ziemlich zynisch alles oder doch nicht: „The beauty of life without all the trappings“. Jener Polizist gibt „erasure“ aus und lässt alles verschwinden, nacheinander, hier können nochmals die Spezialeffekte wirken, aber das gibt diesem etwas Gottähnliches. Bei der Taxifahrt ist man sich des Tieres nicht sicher, der Pavian steht am nächsten. Des Filmes Titel ist an die Mysterien der Katze angelehnt. Auch die Sprache leidet, es wird genuschelt und gelispelt.

Der Chefinspektor fühlt sich verfolgt, „something is following you, something strange“, bemerkt, „Today is a strange day, the day of the solar eclipse“ und er, der sich mit Mystik beschäftigt, weiß, dass London auf einem mystischen Netzwerk erbaut ist. So strange wurde schon lange keine Person mehr von Scotland Yard charakterisiert, „I

continue my enquiry on the astral plane“. Tatsächlich gelangt er dorthin, sie scheint eher unten zu sein, er trifft einen alten Mann, den er fragt, wer er sei und dieser antwortet „It is I“. Dort unten bekommt er ein Kind, ein fast in Zellophan eingewickeltes Bündel, das er hütet wie seinen Augapfel, dass man fast Mitleid mit ihm haben muss. Hier wird der Film kurz farbig. An der Oberfläche steigt wohl Napoleon vom Sockel und auf ein Pferd, hilft dem Chefinspektor, es wird gegen die demystifizierende Numerologie des Teufels gewettert. An der Oberfläche kommt Tomas und Chefinspektor fragt „Tell me your name“, Tomas „No“, Chefinspektor „Is this your name?“ Tomas „Yes”. In entgegen gesetzter Richtung befindet sich der dunkelhäutige Schlauch (Trevor Thomas), der die U-Bahn befehligt, die ein schlechtes Image hat, deswegen träumt er von einem weltumspannenden London, wofür er eine Mango mit Kreuz erhält und ein Telefonbuch, welches er als Totenbuch interpretiert. Später findet niemand mehr die U-Bahn oder Menschen erstarren dort drin, warten wahrscheinlich nicht auf Godot, aber ebenso

nicht auf eine Fluchtmöglichkeit. Überhaupt geht hier alles nach unten, der Blick in den Himmel ist selten. Am Schluss kommen viele und gehen unter einem Schild hindurch, worüber Gehenna steht (Gehenna hat je nach Zeit und Religion unterschiedliche Bedeutungen, ist aber zumeist mit Tod und dem Bösen assoziiert). Galgenbäume stehen in einer kargen Landschaft, wo scheinbar aufgehängte, vom Wind zersauste Gerippe hängen. Am Ende ist alles schwarz, das Nichts wurde realisiert, karikiert durch lustige Musik. Der Kollege von Dave geht umgekehrt ins Loch und fällt durch Äonen, wenigstens er hat Glückserlebnisse, aber die sind nicht mehr irdischer Natur.

Der alte Mr. Browne im Rollstuhl, der fragt „Am I home yet?" und „Where am I?" und sich an Rommel erinnert, wird in der Bank, wo er Geld für seine Kippen abheben muss, denn er ist knapp bei Kasse, ziemlich unflätig, dass das an Monty Python erinnert, bringt es aber fertig, den Boss der Bank of England, Geoffrey Plow, zu überreden, dass er Britanniens ganzes Geld überschreibt, was dieser nach einem Lied tut,

welches er dem Telefon entnimmt, bei dem er zögerte, dies abzunehmen. Beim Weltuntergang spielt das keine Rolle mehr, man kann mit Geld herumwerfen. Trotzdem macht sich ein Japaner auf, der durch eine Röhre bis nach Japan zurückwill, mit Zwischenhalt am Kaspischen Meer, wegen dem Sonnenuntergang. Den Polizisten überzeugt das total und auch noch andere, denn nachher liegen überall Kleiderberge (erinnert an **The Navigator. A Medieval Odyssey**). Auch das Fernsehen darf nicht fehlen, Ivul exhumierte dafür einen Rabbi (David de Keyser). Es gibt fast die lustigsten Szenen, denn jener liefert eine präzise Analyse des Landes ab: „But the country seems gripped, gripped, t-t-t-t-t, gripped……gripped, grigrigrigripped, gripped, gripped, gripped, grigrigrigripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, grigri grigri grigrigri… gripped, gripped, gripped, gripped, gripped, grip-grip-grip-grip-grip-grip-grip-grip-grip grigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigrigri-
gripped by mass psychosis.", wobei es Hin

und Her geht. Es kommt noch toller, denn Tomas in der Verkleidung einer Frau packt eine Stimmgabel aus „I acquired it through the Sunday Times recent innovation feature.", was Ivul interpretiert: „Tuning Fork of Annihilation: Broadcast a melodious hum of this durable stainless steel tuning fork across the airwaves and cause the destruction of all domestic televisions and the death of all children who hear it. Wow, what will they think of, next?" Eine Frau, deren Kind ständig vor der Glotze hockte, sagt nichts über den Tod ihres Kindes, aber bekommt einen Weinkrampf, als der Fernseher implodiert. Nicht ganz überraschend, aber lustig dennoch. Was den Titel betrifft, schlüpft Tomas in die unterschiedlichsten Rollen und erlangt dadurch ein wenig Unsterblichkeit, aber was nützt das, wenn die Götterdämmerung der Menschheit heraufbeschworen wird. Anfänglich ist es nur eine Sonnenfinsternis, aber die wird zum Wiegenlied für das Ende, eine totale Anarchie führt genauso wie übermässige Ordnung und Kontrolle ins Verderben. Hier wird auf alte Mythen zurückgegriffen, wo die Son-

nenfinsternis als Zeichen für den Untergang angesehen wird

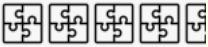
Hopkins präsentiert ein ziemlich dichtes, wunderbar wucherndes, surreales Potpourri überbordender Phantasien und Ideen, die kaum zum Atemholen kommen lassen, zum Glück gibt es dazu Szenen wie die fussballspielenden Kinder mit Tomas, selbst wenn dieser am Ende am Boden liegt und die Schule in Brand gesteckt wird (wird dafür der Minister abgeführt, er und Spottiswoode werden mit unkenntlich gemachten Gesichtern zum Chefinspektor gebracht?), was extrem selten im Film gezeigt wird. Die Bilder sind in kratzigem, kontraststarkem Schwarzweiß gehalten, der Stil ist so eigenständig durch die Vielzahl heterogener Stylings und der gewollte Bruch erwartbarer Sehweisen im Experimentellen, da tauchen auch mal lachende Pappfiguren, Inserts flippender Personen oder Negativbilder auf. Zeitraffer wechseln sich ab mit Zeitlupen. Digitale Techniken bestimmen Schnitt, visuelle Nachbearbeitung und den elektronischen, gefangennehmenden Soundtrack, der auch Anklänge an arabische Musik offenbart oder mystisch klingt. Es gibt hoch-

gestochene Reden im Hyde Park, fast alle Traditionen bekommen ihr Fett ab, werden eingespannt.

Formal in der Verfremdung an Godard orientiert, Dekor und Fotographie zitieren den Expressionismus, Lynch und Kafka sind Vorbilder, das Büro des Polizeichefs erinnert an den War Room aus **Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb**, aber das bleibt nicht die einzige, auch **Sånger från andra våningen** (das Obsolete von Symbolen des Todes), **Playtime** (die Pappkameraden) und **Pisma mertwogo celoweka** (die Schlusswanderung) kommen in den Sinn. Mit viel Ernst dargeboten, ohne unnötige Übertreibung, mit dem typisch schwarzen Humors Großbritanniens, liefert Hopkins die richtige Einstimmung ab aufs neue Millenium. Diese formale und stilistische Distanzierung verhindert, dass der Film letztlich todtraurig wird. ***The Nine Lives of Tomas Katz*** ist ein absolutes Kleinod, das in seiner Geschlossenheit verblüfft, eine Schatzkiste voller Entdeckungen über den Zustand unserer Gesellschaft. Ein Leben reicht kaum, um diesen Film hinreichend zu analysieren.

Nocturna Artificialia

Quay, Stephen & Quay, Timothy
Grossbritannien 1979



Phantastik/Surrealismus; Zerebral-Komplex; Kurzfilm Animation;

Eine enigmatische Geschichte erzählt in acht Kapiteln eingeführt durch elliptische Sätze auf einem Textinsert in verschiedenen Sprachen. Ein Mann ist in seinem Apartment, wo es roter Brokat gibt. Draussen fährt ein rotes Tram neben einer Kathedrale. Sein Arbeitsfeld ist inmitten von Konstrukten gerader Linien; platten, Drähten. Er fällt in seiner Wohnung, die hell ist und wo blau dominiert, auf den Boden, aber bewegt sich. Er ist die einzige Figur, was seine Einsamkeit verdeutlicht oder ist es eine hermetische Welt, wo sowieso nur eine Person existiert? Zuerst gibt es viele natürliche Geräusche, dann Orgelmusik und sonstig klassisch angehauchtes. Draussen ist Nacht, die Dunkelheit dominiert. Es donnert, aber geredet wird nichts, auch Wände sind zentral, die im gewissen Sinn

Ausweglosigkeit andeuten. Zwar artifiziell von der Machart, aber durchaus realistisch in der Darstellung ist dieser Kurzfilm eine alptraumartige Darstellung eines abgeschotteten Lebens.

November

November

Harrison, Greg

USA 2004

Horror/Zerebral-Komplex; Psychologie; Realitätsverschiebung; Depression;

Als Sophie Jacobs (Courteney Cox) der Heißhunger nach Schokolade überfällt, schickt sie ihren Lebenspartner Hugh (James LeGros) in einen Convenience Store, diese zu besorgen. Unglücklicherweise überfällt in dem Moment ein junger Mann (Matthew Carey) den Laden und tötet alle Anwesenden. Sophie muss sich mit diesem Schicksalsschlag auseinandersetzen.

Der Titel ist programmatisch, denn nicht nur spielt sich das Geschehen am 7. November ab (zwei Primzahlen), sondern alles ist in eine melancholische Stimmung getunkt. Aber Los Angeles, wo der Film entstand, ist nicht Venedig, abgesehen davon, dass es nur wenige Außenaufnahmen gibt, deren Traurigkeit in der lieblosen Architektur liegt. Allerdings ist es mit der Depressi-

on von Sophie nicht so weit her, dazu reichen der Besuch bei der Psychiaterin Dr. Fayn (Nora Dunn) und die Einnahme von Psychopharmaka. Sie ist eigentlich ganz schön aktiv, um depressiv zu sein. Eher könnte ein verwirrter Geist angenommen werden, was auf eine psychotische Depression hinausläuft.

N beginnt mit verschwommenen Teilaufnahmen, die bereits darauf hinweisen, dass wir nur Puzzlestücke vorgesetzt bekommen, die zudem sehr vage sind. Ein rund zehn Sekunden anhaltender schwarzer Bildschirm vermittelt eine Gedenkpause, bevor eine Art Kirmesmusik ansetzt. Nach dem Intro, in dem Hugh erschossen wird, beginnt „Denial“, wo Sophie versucht, damit klar zu kommen. Aber statt einer Depression klopft der Wahnsinn an. Ein Dia vom Überfall ist unter ihrem Lehrmaterial; der Fernseher bringt wie von selbst Aufnahmen dessen; es gibt verdächtige Geräusche wie das Poltern im Stockwerk darüber. Wie Sophie den Boden unter den Füßen verliert ist unheimlich inszeniert. Leider wird dies nicht konsequent durchgezogen. In der Episode „Despair“ wird eher die Beziehung

mit Hugh behandelt. Sie outet ihren Seitensprung, worauf die Beziehung bachab geht. Er zieht aus, sie haben sich entfremdet. Anderes klärt sich auf, sie selbst hat das Dia gemacht. In der dritten Episode, „Acceptance“ genannt, ändert sich am meisten: Sophie fängt das Glas ihrer Mutter Carol Jacobs (Anne Archer) auf, die Beziehung zu Hugh scheint am ausgewogendsten zu sein. Sie muss zwar immer noch die Treppe zu Dr. Fayn nehmen, weil der Aufzug kaputt ist (hier versagt die Technik, oder: hilft die Technik nicht bei der Selbsterkenntnis oder Erleuchtung, die mit einem mühsamen Aufstieg verbunden ist?). Aber die Psychotherapie wird als gelungen bezeichnet. Zuerst liegt sie jedoch am Boden, womit sich am Ende der Kreis schließt. Eine Abfolge von Orten ist zu sehen, die alle verlassen sind, Vereinzelung und Abschied aufzeigend. Hinsichtlich des Überfalls bleibt Sophie zuerst draußen vor, dann begibt sie sich in den Laden, wo sie sich versteckt und vom Räuber verschont bleibt, weil das Magazin der Pistole leer ist.

In ihren Lektionen spricht Sophie von den Dingen, die innerhalb und außerhalb

des Rahmens liegen. Stellvertretend fordert der Räuber „Everybody freeze.“, was auf der Metaebene stehenden Bildern und dem, was das Bild tut, entspricht. Es ist wie die Parallelwelt, die der Film erörtert und was uns zwingt, gängige Sehgewohnheiten zu überdenken. Harrison ist dabei so schlau, uns nicht drei Versionen anzubieten, sondern jene zu überlappen und sowohl zu verändern als auch Konstanz walten zu lassen. Er macht die Grenzen durchgängig. Vielleicht symptomatisch ist das Glückscookie, das entgegengesetzte Ratschläge gibt: zum einen den Pfad nicht zu verlassen, zum anderen ist es nie zu spät, den Kurs zu ändern. Hier zeigt sich eine gewisse Unvereinbarkeit von Positionen, was gleichfalls verschiedene Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Somit ist eine schrittweise Rekonstruktion denkbar.

Das kumuliert in der Beziehung (Sex, aber keine Affäre) von Sophie zu ihrem Arbeitskollegen Jesse (Michael Ealy), der eine andere Hautfarbe hat. Jener war ebenfalls im Umfeld des Mordanschlags zu sehen, obwohl er eindeutig nicht der Täter ist. Oder hat Sophie vielleicht alles phantasiert,

wie es Fayn nahelegt, die die Lokalisation der Schusswunden von Hugh mit den Schmerzensorten von Sophie in Beziehung setzt? Die Kopfschmerzen, die Sophie hat, bestehen seit der Beziehung mit Jesse. Ihr Körper drückt Schuldgefühle aus. Sophie entschuldigt die Eskapade mit einem Fehler, was Hugh nicht akzeptiert: „There wasn't a mistake, there was a lie.". Einer Lüge liegt eine unheilvolle Absicht zugrunde, ein Fehler kann entschuldbar sein. Jene Affäre erschwert die Deutungsmuster. Im Film durchläuft die Beziehung verschiedene Phasen, die jeweils mit dem Tod von Hugh enden. Er hat etwas Unselbständiges an sich, denn er führt keine Geldbörse mit sich, was ihm im Laden zum (möglichen) Verhängnis wird. Zudem erstarrt er dort, obwohl der Räuber ihn zur Bewegung auffordert. Kennen gelernt haben sich Sophie und Hugh bei einem Fototermin, wo er in kurzen Hosen einen wenig vorteilhaften Eindruck macht. Allerdings beschließt jene – wiederholte – Szene den Film, endet aber mit einem verwaisten Hocker was mit der versuchten, aber nicht vollendeten Annäherung beider Hände der Niedergeschossenen

den Eindruck hinterlässt, es von Anfang an mit einer todgeweihten Beziehung zu tun gehabt zu haben.

Das Telefon ist bedeutend: Sophie telefoniert ungeniert mit Jesse in der Wohnung und als Hugh ins Geschäft geht. Sophie erhält einen mysteriösen Anruf, der kaum verständlich ist. Sie distanziert sich vom Telefonbeantworter: „It sounds so awful like a machine.“. Das Telefon verändert unsere Lebensgewohnheiten, auch unsere Beziehungen. Andererseits blickt sie mehrfach in den Spiegel, als wenn sie sich ihrer eigenen Existenz vergewissern möchte. Ist sie nur noch ein Schatten ihrer selbst? Als es oben poltert, ruft sie „It’s not me.“. Als Fotografin schafft sie tote Abbilder von einer Realität, deren Gehalt und Rahmen sie bestimmt. Nicht von ungefähr fällt ein Bild von Hughs Hand auf den Boden und zerschellt (wie ihre Beziehung), was sie jedoch restauriert. Zu ihrer sehr jugendlichen, geschiedenen Mutter (ihr Ausschnitt lässt tiefer blicken) könnten Abgrenzungsprobleme bestehen. Es gibt Flecken, sei es das zweimal von Sophies Mutter umgestoßene Glas im Restaurant; solche im Bad oder das Blut,

das aus dem Ohr tropft. Dies kumuliert im Blut, welches sich um die Opfer bildet. Kurz bevor der Täter seinen Überfall startet, hat er ein weiß gehaltenes Blackout mit einer Fliege. Auch bei ihm scheint im Kopf etwas nicht zu stimmen.

Nicht zur Aufklärung des Sachverhaltes tragen folgende Fragen bei: Warum lässt die Fotografin ein solch emotional und kriminalistisch wichtiges Dia außer Haus entwickeln? Warum tötet der Räuber alle des Ladens? Wie lässt sich das Lärmen in der Wohnung darüber erklären? Solche Fragen kann der von Sophie ziemlich an der Nase herumgeführte Officer Roberts (Nick Offerman) nicht beantworten, aber er weiss: „People do funny things then they're in trouble.".

Harrison verwendet eine dezidierte, je nach Szene variierende Farbgebung. Auch innerhalb der Episoden gibt es keine lineare Abfolge, manches ist immerhin als Rückblende erkennbar. Es werden verfremdete und speziell stilistische Mittel (zum Beispiel unscharfe Aufnahmen der Personen) eingesetzt, die ebenso auf der formalen Ebene Verunsicherung bedeuten. Andererseits

wird auf Details geachtet, wie der schwitzende Räuber, der dessen Inneres erfahrbar macht. Und wiederum zeigt sich, was in einen relativ kurzen Film gepackt werden kann, wenn die Erzählweise ruhig ist.

November war mit 300'000$ erstaunlich billig, hat sein Geld aber an den Kinokassen in den USA nicht eingespielt. Ungewöhnlich, dass 2004, wo Hollywood die 120-Minuten-Grenze locker überspringt, ***November*** mit 78 Minuten bemerkenswert kurz ist, wovon die Credits allein zehn Minuten in Anspruch nehmen. ***November*** trifft sich mit **Lola rennt, Rashomon** und **Memento**, indem verschiedene Versionen eines Ereignisses geboten werden, was die Denk- und Kombinationsfähigkeiten der ZuschauerInnen herausfordert. In der Konklusion kommen **Los Otros** und **The Sixth Sense** in den Sinn. Harrison siedelt seinen Film zwischen Thriller und Drama an, bleibt jedoch phantastisch, weil er einen Riss durch die Wirklichkeit zeigt, der sich nicht mit Empirie kitten lässt.

Nucingen Haus

Ruiz, Raoul
Frankreich/Rumänien/Chile 2008

Phantastik/Surrealismus; Zerebral-Komplex; Traum; Vampir; Gespenst; Posthumes Leben – zum Teil Schwarz-Weiß

Nach vier Jahren Ehe begibt sich der Schriftsteller William Henry James III (Jean-Marc Barr) mit seiner aufgrund des Todes ihrer Eltern angeschlagenen Ehefrau Anne-Marie (Elsa Zylberstein) im 19 Jh. von Frankreich nach Chile, um dort ein Haus in Besitz zu nehmen, wo vorher der befreundete Bastien (Laurent Malet) wohnte, das dessen Onkel gehörte, der dies aufgrund von Spielschulden an Will verlor. Das Haus beherbergt noch die deutsche Mamsell Ully (Miriam Heard), die Nichte Lotte (Laure de Clermont-Tonnerre), die eine Halbschwester der verstorbenen Léonore (Audrey Marnay) war, sowie den Pianisten Dieter (Thomas Durand). Die Ereignisse im Haus sind bald gelinde gesagt merkwürdig und die Perso-

nen erweisen sich als Andere, als die sie sich ausgeben.

Nach einer Geschichte von Honoré de Balzac entstanden verwirft Ruiz wiederum jegliche Gewissheit an irgendwelche Realitäten und bleibt sich so treu. Schon zu Beginn sehen wir Wasser, in dem sich die Sonne spiegelt, aber es ist nur ein Abbild. Es gibt Namen, die nicht die richtigen sind (ein Makel der Identität) nebst den Doppelrollen und Sprachen, die eigentlich nicht gesprochen werden können (sei es deutsch, französisch oder englisch). Bei der Ankunft in Nucingen Haus soll eine andere Sprache nur im Park oder im WC gesprochen werden. Es ist unklar, ob Ehefrau oder Gattin angemessener ist, ob das Haus „extravagant“ oder „extraordinaire“ ist oder ob Dieter der Cousin oder Bruder von Lotte ist. Ist es Anne-Marie, die weint oder doch Ully oder weint Ully, weil Anne-Marie weint? Will, der aus Österreich stammt, damit kein echter Franzose ist, grüßt, aber niemand antwortet. Der Doktor grüßt bei seiner Ankunft die Gäste nicht und Dieter läuft einfach durch. Als Anne-Marie Blut an der Stirn hat, konstatiert sie „Ce n’est pas mon

sang“, aber vorher breitete Ully ein Tuch voller Blutflecken aus. Alles sind Hinweisreize aber keine Beweise, uns wird das Puzzle überlassen. Im Fenster der Kutsche erscheint ein Spiegelbild, die Fotografien werden ebenfalls überblendet, nur im Spiegel ist eine vorbei huschende Frau erkennbar. An verschiedenen Orten taucht eine schwarz gekleidete Frau auf, die man entweder hören oder sehen kann, aber nie beides. Bastien soll rausgeschmissen werden, Will wird sowohl von Ully als auch vom Doktor (Luis Mora) ausgeschlossen, als es Anne-Marie schlecht geht. Anne-Marie stirbt (an Anämie) wie Lotte (bei einem Unfall), aber es war nur ein Traum oder ein anderes Leben. „Les reves sont une seconde vie“. Will hockt mit Anne-Marie/Leonore in einem nicht lokalisierbaren Restaurant und sie diskutieren über die Existenz von Vampiren, wir hören die Unterhaltung im Nebenzimmer. Oft wird Will auf Treppen gezeigt, er bewegt sich zwischen zwei Welten.

Jene Verunsicherung macht sich selbst auf einer physischen Ebene breit. In diesem Haus herrscht keine Normalität, die Uhren

bleiben stehen, die Zeit existiert nicht. Von den BewohnerInnen heißt es „les gents sont curieux“ oder vorsichtshalber „derangé c’est normale“. Öfters schließen sich die Türen, uns werden die dahinter verborgenen Geheimnisse vorenthalten. Beten ist nur außerhalb möglich, denn Gott existiert nicht in diesem Haus. Von Debussy erklingt die versunkene Kathedrale, ein subtiler Hinweis auf Ruiz Einstellung zur Religion. Es ist die Rede von fatigue moribundia und von der maladie maison, ein ziemliches Miasma scheint das Haus auszuströmen, ein Einfluss, der subtil daherkommt und genauso schwebend inszeniert wird. Oder ist es die Atmosphäre einer „tristesse sterile“, weit weg von der Heimat in der Fremde? Wer tot ist, muss nicht mehr schlafen, wird gleich den ruhelosen „fantomes, spectres, animas“. Schleichend verändert sich die Realität und jene übernatürlichen Wesen stehen dafür ein, dass wir alle nach Liebe und Verständnis streben, sie deren Emanationen sind.

Die erste Begegnung von Will mit Lotte, „un grand solitaire“ wie sie sich bezeichnet, verläuft fremdartig: sie gibt nicht die Hän-

de, weil sie sich fragil sieht und Angst vor Infektionen hat. Sie ist aufgestellt mit ihrem Lockenkopf und küsst Will auf die Wange. Bastien sagt von ihr, dass sie zwar 18 Jahre alt sei, aber den Geist einer Achtjährigen hat. Sie begeben sich nach oben, wo sie auf ein Bild verweist und von einer anderen Frau spricht, die Will vorhin gesehen haben will. Es handelt sich aber um das Bild von Lotte, welches als jenes von Leonore ausgegeben wird und von Dieter mit Vehemenz zurückgestellt wird. Lotte führt ihn zu einem geheimen Platz, wo sie eine Puppe ausgräbt, die sie auseinander reiβt. Diese Puppe heiβt genauso wie das Kind von Leonore, welches an der genau gleichen Stelle begraben ist. Dies sind alles Anzeichen, wie Gewissheiten untergraben werden. Was wir mit eigenen Augen sehen ist nicht die filmische Realität und selbst im diegetischen Kontext wimmeln die Aussagen von Widersprüchen oder sind jedenfalls keine Entgegnungen von Fragen. Lotte spricht gegenüber Will eine sexuelle Phantasie aus und wir wissen nicht, wem wir glauben können oder wollen. Jedenfalls wird Lotte dafür ausgepeitscht. Lotte macht

Will schöne Augen, während Dieter Anne-Marie hinauslockt. Will trifft Leonore, die mit dem Finger an ihrem Körper entlangfährt und dann ihr Skelettbein offenbart. Für Will ist das weniger ein Schrecken, selbst wenn er es sich aneignet und später wieder abstößt, um von Lotte als Knochenflöte gebraucht zu werden. Hier wird der Film wunderbar makaber. Mit dem Tod von Anne-Marie nimmt Leonore deren Platz ein, Will erhält eine junge, attraktive Frau, während er über den Tod Anne-Maries kaum eine Träne vergoss, was sich schon bei dem eher distanzierten Verhalten im Haus andeutete, wo er mehr Zeit mit Lotte verbringt. Am Ende, als Will selbst alt, sich nur mit Stock fortbewegend, nun mit dem Auto kommend, mit Leonore wieder einmal Chile besucht, scheinen jene im Haus selbst kaum gealtert. Sie begeben sich nach draußen und treffen auf einen Reigen weiß gekleideter Frauen, worunter auch Anne-Marie ist, die Will sehr vermisst hat. Leonore nimmt deren Platz ein, macht den Tausch wieder rückgängig – alles findet in Schwarz-Weiß statt – und Will begibt sich mit Anne-Marie wieder zurück. Der Screen

verdunkelt sich, beide tauschen nichtssagende Sätze aus und der Film hält zeitlang die Schwärze, bevor er ohne Abspann endet, ein Ende so ungewöhnlich wie der ganze Film.

Es gibt kurze surrealistische Einsprengsel wie Männer, die in der Ecke stehend ihre Hüte hochheben oder das Kind Angel, welches sich unter dem Bett versteckt und Engel sieht. Anderes ist nicht erklärbar. Lustig ist, dass der Doktor beim Essen einschläft (und dann anfängt, aus der Geschichte zu erzählen) und dass es Schweinefüße gibt. Das Haus macht einen gedungenen Eindruck, die Aufnahmen der Landschaft setzen einen Kontrast. Das Flair einer vergangenen Zeit wird gut eingefangen. Die Kamera eilt der Kutsche voraus. Das Summen der Bienen begleitet in den Park. Die Gesichter sind gelb und rot, das Essen ist mit einem gelben Farbfilter unterlegt und generell dominiert gelb als Farbe. In Schwarz-Weiß gibt es Rückblenden oder Einblicke in ein anderes Leben, wo manchmal ein Hengst durchläuft, ein sexuelles Symbol.

Ruiz kehrt zumindest filmisch in sein Heimatland und zu einer früheren Zeit zurück, zeigt wie entfremdet die eigenen Wurzeln werden können, an denen der Zahn der Zeit nagt. Dies ist sowohl an Beziehungen wie an Gebäude geknüpft und wie in ***Nucingen Haus*** vermischen sich die Erinnerungen mit der Zeit und Personen überlappen sich. Ihm gelang ein schwermütiger Traum, der mit seinen gediegenen Aufnahmen und seinen einschmeichelnden Dialogen einlullt und uns in Verblüffung zurücklässt. Der obsessive Filmmacher Ruiz hat noch nichts von seiner Kraft eingebüßt.

Personal Shopper

Personal Shopper
Assayas, Olivier
Frankreich/Deutschland 2016

Phantastik/Gespenst, Künstler; Zerebral-Komplex;

Die Amerikanerin Maureen (Kristen Stewart) hat ein Flair für Mode, der ihr einen ungewöhnlichen Job verschafft: Sie ist die persönliche Einkäuferin der viel beschäftigten Society-Lady Kyra (Nora von Waldstätten). Maureen ist nicht begeistert von ihrer Arbeit, aber dadurch kann sie in Paris sein, wo vor kurzem ihr Zwillingsbruders Lewis an Herzversagen verstorben ist, ein Schicksal, dass ihr ebenso drohen kann. Maureen versteht sich als Medium und hofft, von Lewis ein Zeichen zu empfangen. Zudem steht das Haus, wo Lewis zusammen mit Lara (Sigrid Bouaziz) lebte – unklar ist ob sie verheiratet waren – zum Verkauf an für Bekannte der Familie, Cassandre (Audrey Bonnet) und Jerome (Pascal Rambert). Freilich empfiehlt ihr möglicher Freund Gary

(Ty Olwin), der in Maskat als Informatiker arbeitet, dass sie Paris verlassen soll (zuerst nahm sie dessen Anruf nicht ab). Sie trifft bei Kyra deren Geliebten Ingo (Lars Eidinger), einem Modejournalisten, der jedoch sauer auf die verheiratete Kyra ist, aber gar nicht erst von Liebe spricht „Love never crossed my mind“. Ingo bietet Maureen einen Job bei seinem Verlag an „You already have a stupid job and the pay is much better“. Aber der Geist manifestiert sich überall und plötzlich bekommt sie Textnachrichten von einer unbekannten Nummer, die sie genau zu kennen scheint und über alles Bescheid weiss, „I know you“ oder „You know me“. Diese treiben ein Katz-und Maus-Spiel mit ihr, fordern sie heraus. Und stellen ihr die Schmucksachen in die Wohnung. Ebenso wird gefragt „You thought you want to be someone else?“ und erfährt, dass sie das Verbotene reizt. So die Kleider von Kyra anzuziehen, sich in deren Bett zu räkeln und dabei zu masturbieren. Mit einem anderen Kleid geht sie ins Hotel, wo ein Zimmer auf sie reserviert ist. Maureen fühlt sich dennoch beschämt und auch ein wenig verängstigt. Und das noch

mehr als sie nach einem Einkauf bei Cartier – wobei sie auf ihrem Motorroller etwas sorglos durch Paris fährt – in Kyras Wohnung kommt, wissend, dass sie da ist, aber sie zuerst nicht findet und dann blutüberströmt im Badezimmer. Maureen ist geschockt und kann anfangs gar nicht wegrennen, obwohl sie Gepolter hört und ein Flackern sieht. Dann flieht sie aus der Wohnung und schon ist sie bei der Polizei, wo ein Polizist (Hammou Graia) eher dumme Fragen stellt, die ziemlich an den Sachverhalten vorbeigehen. Bald wird Ingo verhaftet, obwohl er zu fliehen versucht und schießt, aber dann legt er ein vollständiges Geständnis ab. Jetzt will Maureen zu Gray, mit dem sie skypt und der als Informatiker natürlich nicht an Geister glaubt. Sie kann für kurze Zeit zu Lara – einer Künstlerin –, wo sie auf deren jetzigen Freund Erwin (Anders Danielsen Lie) trifft, gegenüber dem sie keine Ressentiments hat (wegen der kurzen Zeit nach dem Tod von Lewis) und den sie von Schuld freispricht, aber der Lewis spürt. In Maskat angekommen wird sie nach einem Abstecher in Garys Wohnung in die Berge gebracht und dort in ein

Zimmer geführt, wo wiederum ein Glas in der Luft schwebt und dann fällt. Auch da scheint Lewis zu sein oder ist es jemand anderes oder gar „Or is it just me?“. Danach wird alles weiß.

Die SMS bringen sie in das Hotel, wo sie in das Zimmer hineingeht und Ingo ist es, der herauskommt. Das könnte darauf hinweisen, dass er dahintersteckt. Aber woher hat er all die Informationen und wäre ihm das zuzutrauen? Oder wollte er sich ein Alibi verschaffen, aber warum lässt er sie dann fliehen, wo er doch weiß, dass Maureen regelmäßig auftaucht? Vorher wird jedoch gezeigt, dass beim Lift und draußen die Türen auf und zu gehen, ohne dass eine Person auftaucht. Dass spricht für den Geist. Er hätte das Motiv, seine Schwester von Quälgeist Kyra zu befreien. Als sie in den Bergen ist, sagt sie, hat sie sich alles nur vorgestellt? Aber als sie bei Lara ist, taucht, nachdem Erwin gegangen ist, kurz ein Gesicht auf und dann schwebt ein Glas durch die Gegend, bevor es auf den Boden fällt. Im Haus läuft ein Wasserhahn, Maureen beschwört Lewis, aber es geschieht nichts. Doch oben läuft ziemlich viel Was-

ser in die Badewanne. Es kommt zur deutlichsten Manifestation des Übernatürlichen in einem ansonsten zurückhaltenden Film: ein größeres Ektoplasma erscheint mit dem Gesicht eher einer Frau, wo Maureen konstatiert „You're not my brother". Außerhalb des Hauses ist der Geist unsichtbar. Zudem gibt es Kratzspuren bei Maureens Zeichnung. Assayas hält sich hier wohltuend zurück, betont das Subtile, bringt aber keine Steigerung, wie das bei **The Babadook** der Fall war.

Dadurch, dass Maureen für eine andere Person Kleider aussucht und kauft, zwar nur in seltensten Fällen auch anprobiert – der bärtige Vincent zwingt sie einmal dazu –, muss sie bereits in die Haut einer anderen Person schlüpfen. Es sind extravagante Kleider wie ein transparentes, dass noch etwas Zusätzliches braucht, das wie S/M aussieht oder ein Kleid aus Paletten. Die Sachen sind teuer, eine Tasche für 200 Euro, ein Gürtel für 500 Euro. Durch diese Aktionen wird eine gewisse Erotik eingeführt, die an den Fetischismus grenzt.

Zwei Fälle aus der Realität werden zitiert: Hilma af Klint (1862-1944), die lange

vor männlichen Künstlern die abstrakte Malerei erfunden hat, aber die spiritistisch veranlagte Künstlerin bestand darauf, dass der Auftrag von Wesen aus dem Jenseits kam, weshalb ihre Werke erst 20 Jahre nach ihrem Tod an die Öffentlichkeit gelangen dürfen. Hierzu gibt es einen YouTube-Vortrag und eine weitere Diskussion über Spiritualismus, während das Tischerücken bei Victor Hugo (Benjamin Biolay) in einer Szene nachgestellt wird.

Von Bedeutung ist die Umgebung. Eine Allee, ein verschlossenes Tor, eine versperrte Tür, alles von innen gefilmt. Lara bringt Maureen hin, und fährt wieder „Too many memories“. Ein geräumiges Haus und ziemlich viel Umschwung. Drinnen ist es eingerichtet, aber leer. Maureen läuft herum und manchmal flackert etwas auf, „Lewis is that you?“. Da sie für ihren Job ziemlich umherreisen muss, inklusive einem Kurzabstecher nach London mit dem Eurostar, ist Maureen von grundsätzlicherem geplagt: „I have no idea where I’ll be in 6 months“, wie sie dem Arzt sagt. Auf ihrem Motorroller wird sie nachts durch Paris fahrend gezeigt, sie fährt schwankend kreuz und quer, unscharf

aufgenommen. Die gleiche Szene kommt bei Tag und ist etwas klarer. Stewart überzeugt in dieser Verunsicherung, die ihr ganzes Leben durchzieht.

Es kommt viel klassische, depressiv angehauchte Musik, aber ebenso Das Hobellied, gesungen von Marlene Dietrich: „Da ist der allerärmste Mann, Dem Andern viel zu reich, Das Schicksal setzt den Hobel an, Und hobelt alle gleich!". Interessant sind die unterschiedlichen Interieurs, das herrschaftliche Haus, die moderne Wohnung von Kyra, die eher enge Wohnung von Maureen oder die alternative von Lara. Gelungen sind die Nachrichten auf dem I-Phone, einschließlich solcher Details wie die Aktivierung des Flugmodus im Ausland, was Maureen dann sein lässt, so manisch verfolgt sie die Nachrichten. **Pon** ist mit Anrufen eine ganz ähnliche Geistergeschichte.

Dass Maureen ein Medium ist, ist schon eine nichtrationale Prämisse. Man kann die Vergangenheit nicht abschütteln, die familiären Bande sind stärker, aber können wir sicher sein, dass es Lewis ist und wenn was will er? Wenn es zutrifft zeigt er seine Manifestationen und Maureen nimmt es hin.

In Cannes bekam Assayas den Regiepreis zusammen mit Cristian Mungiu. ***Personal Shopper*** steht in einer Reihe mit neueren Filmen, die Gespenster subtil sehen wie **The Woman in Black** oder **Mama**. Offen bleibt, was sich wirklich zugetragen hat, auf was die Ereignisse zurückzuführen sind. Im Ton ist es ähnlich Assayas **Boarding Gate** und **Demon Lover**. Und im Gegensatz zu **Arrival**, der als des mitdenkenden Publikums fähiger Film angesehen worden ist, regt ***Personal Shopper*** wirklich zum Mitdenken an, was sich da wirklich abspielt.

Premonition

Vorahnung, Die

Yapo, Mennan

USA 2007

Phantastik/Zerebral-Komplex; Parapsychologie; Kinder;

Jim (Julian McMahon) und Linda Hanson (Sandra Bullock) stehen vor einem Haus, er hält ihr die Augen zu, „surprise", sie fragt, wie dieses finanziert werden soll, aber er zeigt ihr die Schlüssel, hat es bereits gekauft, ohne sie zu fragen. Sie haben zwei Töchter, Megan (Shyann McClure) and Bridgette (Courtney Taylor Burness), die fragen „when is daddy coming home?". Auf dem Telefonbeantworter meldet sich Jim, er sei unterwegs, etwas irritierend redend. Doch dann klingelt Sheriff Reilly (Marc Macaulay) ihr mitteilend, dass Jim gestern bei einem Autounfall ums Leben kam. Dazu gibt es auf dem Soundtrack einen dumpfen Ton, Reilly ist schlecht zu verstehen. Es ist zu fragen, warum erst einen Tag später? Und der Telefonbeantworter ging gerade

vorhin los, aber es ist gut möglich, dass das älter war. Als sie zurückruft, meldet sich Jim nicht. Lindas Mutter Joanne (Kate Nelligan) kommt helfen, spielt mit den Kindern, sie legen ein Puzzle. Linda schläft auf der Couch ein. Es werden Erinnerungen an die Hochzeit eingespielt. Als Linda aufwacht, steht ein Aktenkoffer da, Jim trinkt Kaffee, die Kinder begrüssen ihn. Linda ist abgelenkt und irritiert, sie tröstet sich „Everything is exactly the same“. Sie stolpert und fällt beim Wäscheaufhängen. Auch werden die Tabletten von Lithium verschüttet, auf dem Behälter der Name von Dr. Norman Roth (Peter Stormare) steht. Linda ist sich sicher „He is not dead“, als viele Leute bei ihr auftauchen. Als sie mit dem Auto fährt, wird sie fürchterlich von einem geschnitten. Sheriff Reilly beruhigt sie, erkennt sie nicht. Sie ist mit Jim im Bett, dann wieder allein. Und die auf der Schaukel sitzende Bridgette hat etliche Narben im Gesicht.

Jim ist erneut tot, was durch die Beerdigung bestätigt wird. Dabei verlangt sie, dass der Sarg geöffnet wird, vehement und militant. Das wird verweigert, aber der Sarg

fällt herunter, Jims Kopf kullert heraus. Bei der Beerdigung ist Linda leicht geistig abwesend. Natürlich, wird da ein Spiel mit ihr gemacht, ist Jim in illegales verwickelt? In einigem Abstand steht eine Frau und beobachtet alles. Diese Frau hat Linda noch nie gesehen, sie entpuppt sich als Claire Francis (Amber Valletta), eine Arbeitskollegin von Jim. Im Telefonbuch fehlt eine bestimmte Seite, diese findet Linda später im Papierkorb, und in einer späteren Szene wird gezeigt, wie sie diese herausreisst. Diese betraf den Arzt, der sie allerdings abführen und dann festbinden lässt. Denn sie sagte ihm vorher, dass Jim sterben wird, woraus Roth ableitete, dass Linda Jim ermorden will, sicherlich eine Überinterpretation.

Jim ist am Duschen, Linda umarmt ihn. Linda sucht erfolglos das Lithium, sie begibt sich zu Roths Praxis, er erkennt sie nicht, sie erzählt von ihren Vorahnungen, er spricht von „deal with some inconsistencies“, verschreibt Lithium, welches sie daheim komplett ausleert. An Jims Arbeitsplatz trifft sie Claire, aber warum stand sie abseits der Beerdigung? Jetzt erfolgt die Szene, in der Bridgette während eines

Sturmes durch die Glastür bricht, sich verletzt, sie wird in den Notfall gebracht, Jim ist erzürnt. Linda ihrerseits stellt fest, dass ihre Tage durcheinandergeraten, deshalb legt sie einen Kalender an, in dem sie alles einträgt. Und bittet Jim, dass er sie wecken soll. Linda besucht Claire, die gesteht, fast eine Affäre mit Jim gehabt zu haben. Wenig konsistent ist, dass Linda eine Versicherungspolice findet, wo Jim zwei Tage vorher die Erträge verdreifacht hat. In einer Mülltonne schwärmt es von Bienen.

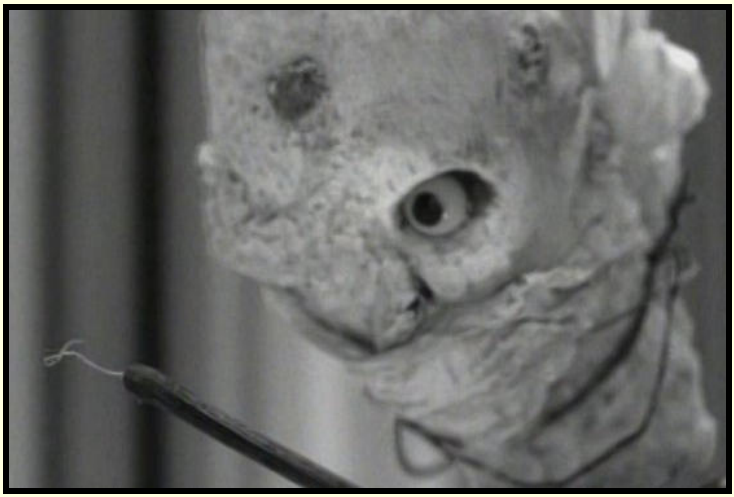
Linda trifft Vorbereitungen für die Beerdigung, ihre Mutter fragend, „If I let Jim die“, ob das das Gleiche ist wie ihn umbringen? Die Mutter: „Jim is already dead.”. Linda schlägt vor, dass Jim den Tag mit den Töchtern verbringt, während sie Father Kennedy (Jude Ciccolella) besucht. Er kennt Fälle von Vorahnungen, meinend, dass sie glauben sollte, das Leben hätte einen Sinn, der freilich für Linda nicht so klar ist. Sie fährt zum Meilenschild 220, wo Jims Unfall passierte. Daheim dringt Linda darauf, dass die Kinder ihre Liebe zum Vater bekunden und umgekehrt, Jim hat durchaus ein gutes Verhältnis zu seinen Töchtern. Ein Gewitter

tritt auf, es gibt eine Konfrontation zwischen den Eheleuten, der Blitz schlägt ein, tötet eine Krähe, die Linda vorher fand. Sie vertragen sich, liegen auf einmal nackt im Bett, während vorher mit Kleidern. Linda sagt „I have a dream you gonna die“, was Jim als Traum abtut, manche denken, dass die wahrer sind, als man glaubt.

Linda wacht mit Kleidern auf, allein, Jim hätte die Kinder in die Schule gebracht, was zutrifft. Jim ist unterwegs, ruft Claire im Hotel an, bricht es ab, und spricht auf den Telefonbeantworter. Jim ist bei der Unfallstelle, sie ebenfalls, sie drängt darauf, dass er umkehrt, ihre Liebe erneuernd, Jim versucht das, aber der Motor streikt, ein Öltransporter kommt, überrollt Jims Auto, dann explodiert alles. Das sind gut gelungene Actionszenen, selbst wenn dadurch das Happy-end ausbleibt. Es wurden Szenen wiederholt und in der letzten Szene erblicken wir eine schwangere Linda.

Ein guter Puzzlefilm, der etliche Fragen aufwirft, wir müssen den Sinn erschliessen. Bullock wiederum spielt ihre Rolle gut, bringt die verschiedenen Emotionen gut herüber. Es ist zu fragen, ob Jim nicht ein-

fach ein Gespenst ist, oder eine Erscheinung, um die Trauer im Griff zu haben. Gewisse Ähnlichkeiten bestehen zum 1 Jahr vorher erschienenen **The Lake House**, aber es besteht Eigenständigkeit. Was in dem Film gelang, wird hier zur Diskussion gestellt, nämlich können Vorahnungen Leben retten, gerade bei unnatürlichen Todesfällen? Mittel erfolgreich mit einem Box Office von $84.1 Millionen.



Rehearsals for Extinct Anatomies

Quay, Stephen & Quay, Timothy
Großbritannien 1988

Phantastik/Surrealismus; Zerebral-Komplex; Traum; – Kurzfilm Schwarz-Weiß

Jener für das Fernsehen produzierte Kurzfilm der Quay-Brüder ist eine einzige Phantasmagorie, die erst durch die stetige Wiederholung des bereits Gezeigten einen Reiz erhält und Sog ausübt, der ans hypnotische grenzt und dem man sich je länger er dauert, umso weniger entziehen kann. Dazu werden verschiedene Mittel eingesetzt: das Bild wird scharf und unscharf und flimmert enorm oder zittert ziemlich, die Kamera fährt hoch und runter, nach rechts und nach links, Szenen werden wiederholt, Bilder werden in Deckungsgleichheit überführt (die Handschuhe), es gibt Auf- und Abblenden und der Bildschirm bleibt schwarz. In der Repetition liegt das Prinzip, im Auf und Ab wie der Ball auf der Treppe. Es scheint, als gehe es um eine Anpassung

der Perspektiven einer aus den Fugen geratenen Welt, die nur durch wiederholtes Proben (das Rehearsal des Titels) sichergestellt werden kann. Als hätte sich ein Nebel über unsere Wahrnehmung gelegt, wobei die Fäden, die sich spannen, sich anstrengen müssen, zusammenzukommen. Oder streben sie nicht doch lieber nach oben, wo nichts ist? Dabei kommt den Augen besondere Bedeutung zu: sie flackern und mutieren, müssen gerieben werden, es gibt Einäugige mit einem Geschwür an der Stirn, was wie ein drittes Auge wirken könnte. Es wird möglicherweise durch einen Stab, der an diesem reibt, erst in seiner Existenz bestätigt

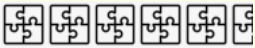
Aus Draht wird eine menschähnliche Figur zusammengesetzt, es gibt eine weitere, die mehr „Fleisch“ am Körper hat, bevor in einem Zimmer eine auftaucht, die sehr menschlich aussieht (und sich als einzige im eigentlichen Sinne bewegt) und durch eine ergänzt wird, die es sich in einem Bett bequem macht. Ansonsten ist eine Hand zu sehen, die etwas schreibt, aber auch eine Knochenhand, die das Gegenteil dessen darstellt. Ein zirkelähnlicher Gegenstand

zeichnet einen Kreis, die Objekte sind losgelöst von menschlichem Tun, der Mensch kann nur passiv reagieren und ist auf die Rolle des Zuschauers festgelegt, was genau unsere Position reflektiert. So ist auch die Wohnung der beiden menschenähnlichen Figuren eher altmodisch, während nebenan die Einrichtung sehr modern und abstrakt anmutet. Ist mit ausgelöscht etwa der Mensch gemeint?

Es gibt Geräusche der Gegenstände, augenfällig das Surren, ergänzt durch eine schwermütige Musik. ***Rehearsals for Extinct Anatomies*** ist ein famoses Gebräu der Brüder, welches uns in eine Traumwelt führt, wo wir uns verzaubern lassen können angesichts des unbestimmten Schicksals des Menschen.

Sahe

Safat, Ilgar
Aserbeidschan 2010



Phantastik/Surrealismus; Krimi; Behinderte Person; Kinder; andere Mythologie; Künstler; Zerebral-Komplex; Satire;

Der in Baku lebende berühmte Photograph Garib (Zaza Bejashvili) erhält aus London das Angebot, nach Afrika zu gehen, um dort Voodoo zu fotografieren. Aber seine Freundin Sabina (Melissa Papel) ist dagegen, weil sie endlich heiraten will, ihre Mutter (Sonaxanim Mikayilova) macht Druck und ist dagegen. Vielmehr solle sie den deutschen Banker Ulrich heiraten, „nice, reliable, healthy“. Sie fahren nach Gorunda, wo es 20000 Jahre alte Höhlenzeichnungen mythischer Wesen gibt, wo für Sabina der Vogel Umai Glück verspricht. Auf dem Rückweg taucht ein geheimnisvoller Lehmmensch (Tarlan Manafov) auf, obwohl ein Strassenschild, das Garib noch nie gesehen hat, warnt weiterzufahren. Sie haben einen

Unfall, wobei sie sich überschlagen und einen Abhang hinunterfallen. Sehr zynische Polizisten finden sie und bringen sie zu einer Polizeistation, wo der glatzköpfige, nicht gerade schlanke Polizeichef (Vaqif Ibrahimoglu) sie einem sehr merkwürdigen Verhör unterzieht, dass ihnen Hören und Sagen vergeht. Nicht die Polizei als Freund und Helfer, sondern der ärgste Alptraum.

Garib macht Fotografien, die passen, zu dem, wo sich die Geschichte hin entwickelt: ein schwarzer Speer, ein Skelett, genügend Kannibalen draussen. Ein Bezug zum Mythologischen und zur Gewalt. Die schwarzhäutige Janet (Debora Kidd), die Modell steht, warnt ihn, meint jedoch „You have changed quite a bit“. Sabinas Vater war Maler und hat ihnen nur Beine hinterlassen, was die Tochter verteidigt. Die Mutter spricht davon, dass die Männer wie Lehm seien, man müsse nur Wasser dazu tun. Sie braucht ein biblisches Motiv, um für das Matriarchat zu plädieren.

Nach dem Unfall ist es strange. Zuerst pinkelt der Polizist, wo man sich fragen muss, wo die herkommen oder vom Unfall wussten. Dass „Polis“ aufgemalt ist auf ih-

rem Auto, kann die Farce bestätigen, aber auch Budgetbegrenzungen darstellen. Ihr Handy löst sich in Rauch auf, Garib bläst Rauch aus, als wenn ihn alles nicht so richtig angehen würde. Auf dem Revier werden sie beschimpft als Prostituierte und Junkies, der Boss schmiegt sich an sie. Er würde nur persönliche Angelegenheiten behandeln, nicht öffentliche und betont, dass eine Person immer bestraft und für etwas verantwortlich gemacht werden kann, unabhängig, ob sie eine Tat begangen hat oder nicht. Ebenfalls weiss der Boss alles, kennt Garib und Sabina. Das ist eine pure Kritik an diktatorischen willkürlichen Systemen: totaler Überwachungsstaat, Denunzierung, willkürliche Justiz. Garib rastet aus und wird zusammengeschlagen. Langsam gewinnt er ein Verständnis von sich selbst. Fotos vom Aufenthalt in Gorbustan, deren 20000 Jahre alten Felszeichnungen werden präsentiert, solche vom Striptease, viele von früher. Sie haben sogar das, was Garib verbrannt hat, noch voll erhalten, hier besteht ein magischer Bezug zu Bulgakov. Man kann die Vergangenheit nicht tilgen,

nichts aus dem Gehirn streichen, es ist resistent gegen Hirnwäsche.

Der Inhalt wird untermauert durch Formales: das Licht flattert; es gibt ein Auf- und Abblenden; im Schrank, wo sich das Telefon befindet, stehen noch Prothesen herum. Garib blickt in den Spiegel und sieht sich verzerrt, ein Fisch im Glas möchte wohl lieber aus seinem Gefängnis heraus. Der Lehmann taucht noch einige Male auf. Von der Schreibmaschine muss erst einmal der Staub gewischt werden und der Beamte wird ermahnt, ja keine Orthografiefehler zu machen. Einer der Bullen tritt in die Scheisse, sein Boss meint, Scheisse bleibe an dem hängen, der es verdient. In einer späteren Szene scheissen sie da, wo ein Leninbild hängt, sonst gibt es an und ab eine Büste von ihm. Unheimliche Musik begleitet alles.

Es wird ein Blick in Garibs Vergangenheit als Kind (Teymur Odushev) geworfen, mit blubberndem Wasser beginnend: Der kleine Junge Seva (Aleksandr Klimasev) hat einen Fisch im Glas und möchte diesen freisetzen. Das wiederkehrende Motiv wird ergänzt durch eine Box mit Negativen, die im Wasser gefunden wird, die einzig aus

Nacktfotos besteht. Sevas Schwester Alena hat einen Laden, in dem es nichts hat und sie muss sich prostituieren, damit die beiden Waisen überleben können. Der grobe, mit einer Narbe im Gesicht versehene Parviz Parviz (Ruslan Ismayilov) bedroht Akef, den Krüppel (Midhat Aydinov) genannten, und zwingt ihn, mit Alena zu pennen und Akef muss ebenso von einem Turm ins Meer springen. Seva ist schüchtern und versteckt sich (auch Parviz macht das, beim Diavorführen pinkelt er in die Hose). Dieser erfüllt devot Parviz sadistische Methoden. Iosif Davidovic (Ramis Ibragimov) zeigt Filme und Fotos vom alten Baku. Vom Krüppel, der der Vater ist, der in einer herunter gekommen Halle mit anderen Personen Backgammon spielt, ist beinamputiert, eine weitere Reminiszenz an den Krieg. Abfall liegt überall. Garib, der sich mit Iosif für die Fotografie interessiert, entwickelt die Platten der Negative und Parviz, ihm das Motto mitgebend „accept gifts, reflect blows“ zwingt ihn, diese zu replizieren, was zu einem guten Geschäft führt, auch für Garib. Aber da Parviz diese Bilder auch auf dem Schulhof verkauft, stösst dies auf Kritik, Ga-

rib wird von Iosif suspendiert. Garib steht nicht nur da unter Druck, sondern Iosif denunzierte seinen Vater während der Oktoberrevolution, wo erotische Bilder verpönt waren. In Garib wächst die Wut, er zertrümmert das Fischglas und schlägt Seva, dem er vorher noch half. Eine grosse Tragik tritt dann auf: Iosif stirbt ausgerechnet während einer Breschnewrede, Parviz stirbt eines gewaltsamen Todes, Emil (Rafiz Mehdizade) stirbt im Krieg. Akef wird zum Säufer und stirbt, Alena hat Krebs. Alle Sünder landen im Fegefeuer, aber Garib überlebt. Auch er hat gelogen, was aber für Sabina ebenso zutrifft. Wahrheiten kommen ans Licht.

Am Ende kommt Garib in ein Krankenhaus, wo ein Vogel einen Schatten über das Krankenbett wirft. Später sitzt er am Fenster gegenüber einem Bandagierten, der Pfeife raucht. Danach ist der Vollmond am Sinken, vor dem ein Vogel vorüber fliegt. Vorher wurde die Anfangsszene mit dem Unfall wiederholt. Alles und vieles bleibt mysteriös, ist nicht zu entschlüsseln. S ist eine brillante Mischung aus Surrealismus, Mythologie, beissender Satire, schwarzen

Thriller mit einer ganz eigenen Ästhetik und frischen Bildern von authentisch gefilmten Orten.

Schmitke

Altrichter, Štěpán
Deutschland/Tschechien 2014

Phantastik/Zerebral-Komplex; Arbeit; Labyrinth;

Der Windturbineningenieur Julius Schmitke (Peter Kurth) war einer dieser Pioniere und lebt nun ein trostloses, einsames Leben, nicht unähnlich seiner Tätigkeit, wo er das Rütteln und die Kreisbewegungen der Turbinen beobachtet. Gezeigt wird seine Einsamkeit: am Morgen hat er Mühe mit dem Aufstehen, einiges funktioniert nicht, ist blockiert oder er eckt an, am Abend geht er die dunklen Straßen entlang und wirft einen Blick in den Wald, der auf dem Weg liegt. In der Presse ist die Rede von einem Bärenmann, einer Art mysteriösen Einsiedler, von dem er auch träumt. Kaum erhellt wird seine Existenz, als Tochter Anne (Lana Cooper) unerwartet vorbei kommt und seine Wohnung auf den Kopf stellt, mit „positive energy" durch Räucherkerzen und magische Steine füllt, aber Julius ist sehr skep-

tisch, dass er Energie aus dem Stein zieht. Sie kritisiert den Vater, dass er Produkte für sie aus aller Welt kaufte, lokal denken müsse er, aber sie kam gerade von einem 19-stündigen Flug zurück. Weniger widersprüchlich ist, dass sie ihm rät, weniger Energie in die Arbeit zu stecken. In seinem Betrieb wird er zum Chef (Stephan Grossmann) zitiert und gescholten, und sein untergebener Mitarbeiter Gruber (Johann Jurgens) ist keine Unterstützung. Der Boss ist ein weiteres Mal unzufrieden, „Sie machen doch seit Jahren nichts mehr“. Der Boss meint es gut mit ihm, schickt ihn in die Ferien und zu Wartungsarbeiten in die tschechische Gemeinde Crimeleva im Erzgebirge, um dort eine Windturbine zu reparieren. Mitfahren tut ausgerechnet Gruber, der mit Sonnenbrille im Nebel und Bärenmütze unentwegt redet, als sie die Zivilisation verlassen (Will er dadurch seine Angst bezwingen?). Das Dorf scheint verlassen, es wirkt verfallen. Das GPS versagt, das Handy geht wenigstens. Der Bürgermeister (Jakub Zacek) ist nicht daheim, sondern hockt in der Kneipe, wo er raucht, säuft und Karten spielt. Eine erste Fahrt zum Windrad bringt

Ernüchterung, es ist stark verrostet und bewegt sich kaum. Gruber findet „Der Wald hat schon eine krasse Wirkung, irgendwie geheimnisvoll". Zurück in der Kneipe gibt es eine Alte, die beide warnt. Es gibt natürlich Verständigungsschwierigkeiten, und es gibt auch sonst komisches, wie die Blicke, als Schmitke Tee bestellt und dann doch Bier bekommt. Sie treffen auf die extravertierte Hotelbesitzerin Julie (Helena Dvorakova), die Gruber direkt anmacht, deswegen will er noch nicht schlafen gehen. Schmitke geht in sein Zimmer, das tierisch kalt ist und wo der Vorhang eine unheimliche Wirkung hat. Am nächsten Morgen sind sowohl Thomas als auch das Auto weg. Drei Motocrossfahrer weisen den Weg, wo Gruber stecken könnte. Tatsächlich findet Schmitke am Waldrand ihr Auto mit einer Blutspur. Dann kommt mit einem Mofa der mysteriöse Kryspin (Peter Vrsek), der ihm hilft und bald im Wald einen toten Hirsch entdeckt. Kryspin ist philosophisch, Menschen würden nicht einfach verschwinden. Er verabschiedet sich, ohne Gruber gefunden zu haben, mit der Meldung, dass sie sich schon finden werden, wenn die Not-

wendigkeit besteht. Im Lokal trifft Schmitke auf eine weitere Julia, die Schmitke sagt, der anderen Julia müsse man nicht alles glauben. Mit dem Auto fährt Schmitke weiter, das GPS spinnt, sagt rechts abbiegen, wo man nicht rechts abbiegen kann. Und das Ziel ist erreicht, aber alles ist in der Pampa. Unvermittelt trifft er auf Kryspin, der selber verloren gegangen ist. Alle Wege sind gleich, und gefährlich: überall sind Löcher und Schächte. Die Erde sei nicht stabil. Sie treffen auf eine alte Nazistruktur im Wald (die es tatsächlich gibt). Kryspin findet dort die Bärenmütze, aber ist es jene von Gruber? Kryspin rät „verschwinden wir“ und schon ist er weg. Schmitke stolpert unbeholfen weiter. Gehört hat er vom Geist im Wald namens Marsipula und er wird selbst zum Bärenmann. Er schreit. Plötzlich ist er wieder in der Dachkammer, alles beginnt von vorne. Jene in der Kneipe haben alle ihre eigenen Probleme, wie der Bürgermeister bekundet. Er fährt zu Julia, aber die kann ihm nicht weiterhelfen, trifft eine weitere Julia.

Nur angedeutet wird der Clash von Natur und Zivilisation, eher jener mit der

Technik. Im Erzgebirge wird alles getan, um das Mysterium zu erhöhen, die Alte isst viele Schnecken, die Leute sind komisch, ihre Aussagen und Antworten noch mehr. Blick aus dem Wald, dann wird weggeblendet. Immer wieder das Windrad und immer wieder mit allen am Tisch. Pelzmantel und Mofa werden gefunden, seine Schuhe. Schmitke verliert sich unter den Schafen, auch raucht er jetzt. Nichts wird aufgeklärt, alles im Unklaren gelassen.

Das Poster im Aufzug in Schmitkes Firma trägt den Slogan „Deutsche Ingenieure hören nie auf zu arbeiten.", aber genau das steht bei Schmitke zur Disposition. Das Firmenmotto lautet „Effizienz. Ehrerbietung. Energie." Unklar warum er in Ungnade fällt und degradiert wird, ganz versunken ist Schmitke in die Arbeit, dass er nicht merkt, dass der Chef ihn anspricht. Auch in einer früheren Szene ist eine extreme Selbstbezogenheit, der tranige Schmitke, von Kurth mit einem grossen Stoizismus gespielt, lebt in einer Blase. Er stolpert durch die Welt, die Wiederholung, die Kreisbewegung, die Ausweglosigkeit. Wiederholt dreht er sich, schaut um sich. Es ist

der mysteriöse Fall eines in seiner eigenen Welt gefangenen Mannes, uterusähnlich, der zugleich aus der Zeit gefallen ist, daheim hat er Plattenspieler und Videorekorder.

Die Tonspur bleibt leer, dann sind Fussschritte zu hören, der Traum scheint wahr zu werden, er ist der Bärenmann (der in einem anderen Land auftritt). Er sitzt am Ende in einem anderen Windrad, und es ist aus einer anderen Perspektive mit einer anderen Belichtung gefilmt, zu triumphaler Musik (Wagner). Während die Credits fast zu Ende sind, ist im Off der Anruf von Huber zu hören, der nachfragt und seine Erlebnisse der Nacht berichtet. Dies wurde erst nachträglich eingeführt, es würde besser weggelassen, aber es schafft auch keine eigentliche Klärung.

Die Geräuschkulisse (von Katharina Grischkowski) ist erstklassig, schon anfangs sind Waldgeräusche zu hören, dann Hupen, Bellen, alles ist unheimlich, das Knirschen des Windrades. Beim Eintreffen gibt es ein komisches Geräusch, der Ventilator im WC gesellt sich dazu, diskordant sind die Töne. Kameramann Cristian Pirjol überzeugt voll

mit hervorragenden Einstellungen der Kamera: das vermeintlich organisierte von Wohnung und Betrieb wird mit der Wildnis und Rauheit des Erzgebirges kontrastiert, absolut starke Bilder.

Von Beginn an zeigt sich der Riss in der Wirklichkeit von Schmitke. Er überschreitet nicht nur eine staatliche Grenze, sondern eine innere, ist im doppelten Sinn grenzüberschreitend. Ein Mann verliert sich in sich selbst und in einer mysteriösen Landschaft. In diese werden wir mithineingezogen und verlieren selbst die Orientierung. Auf subtile Weise löst der Film Zeit und Raum auf, begleitet von märchenhaften Bildern und einer suggestiven Tonspur. S wagt was, dockt an nichts an, ist ungewöhnlich und innovativ. Dabei ist er mehr tschechisch als deutsch, profitiert von deren phantastisch-surrealer Tradition. In der Mitte gibt es einen kurzen Durchhänger. Man befindet sich im Lynchland, aber hier geht der Übergang viel sanfter vor sich. Ähnlich sind ebenfalls **Dark Country**, **Slumming**, **Vic + Flo ont vu un ours**.

Shi no otome (aka Rofuto)

Loft

Kurosawa, Kiyoshi

Japan/Südkorea 2005

Phantastik/Mumie; Gespenst; Zerebral-Komplex;

Reiko (Miki Nakatani) ist eine erfolgreiche Schriftstellerin von Romanzen, braucht jedoch Tapetenwechsel. Ihr Verleger Kijima verschafft ihr weit draußen ein Traumhaus, das ihre Ansprüche befriedigen kann. So ganz wohl ist ihr nicht, denn bald sieht sie wie ein Nachbar so etwas wie eine Leiche ins Nachbarhaus trägt. Sie erfährt, dass es sich bei diesem um Minoru Yoshioka (Etsushi Toyokawa) handelt, einem Anthropologen der Universität, der eine Mumie aus dem nahe gelegenen Sumpf geborgen hat und diese nun untersuchen will. Da erfährt Reiko davon, dass ein Mädchen verschwunden ist. Am Filmende ziehen Reiko und Yoshioka eine Kiste aus dem Wasser, jene ist wider Erwarten leer, Yoshioka stürzt daraufhin ins Wasser, das tote Mädchen

schnellt nach oben. Yoshiokas Schuld scheint damit bestätigt.

PNO stellt den Einfluss der Vergangenheit in den Vordergrund und kontrastiert ihn mit der Gegenwart, die sich aufsplittet in Reiko, bei der Fakt und Fiktion verschwimmen und dem ermordeten Mädchen, der früheren Bewohnerin des Hauses, was ebenso auf einen bösen Raum hindeuten kann. Es mag ein Zeichen der Zeit sein, dass niemand dem entspricht, was er/sie vorgibt zu sein. Dabei wird alles völlig mystifiziert, was bis dahin geht, dass die Ontologien unklar bleiben. So wird nicht klar, ob das Mädchen ein Geist (am Steg löst sie sich in Luft auf, sie erscheint plötzlich an verschiedenen Stellen), ein Zombie (einmal erhebt sie sich aus dem Grab) oder eine Halluzination ist. Bestimmte Szenen widersprechen sich. Unklar bleibt, ob Reiko in die Andere übergeht, wer tatsächlich vergraben wird. Eine der ersten Einstellungen des Filmes zeigt, wie Reiko in den Spiegel blickt, als wenn sie sich da schon bewusst wäre, dass von ihr so etwas wie eine Doppelgängerin existiert.

Das gegenüberliegende Haus hat trübe Fenster, aber offene Türen und ist ganz schlicht gehalten. Die wissenschaftlichen Armaturen haben eher Jahrzehnte auf dem Buckel. Reiko kann problemlos hineingehen und die Mumie betrachten. Einmal schaut sie von außen hinein, Yoshi legt darauf seine Hand auf die ihre, durch die Scheibe getrennt. Jener eigentlich intime Moment bleibt aber erst einmal ohne Folgen.

Kijima hat blindes Vertrauen in Reiko, setzt sie aber unter Leistungsdruck. Profis hätten keine Probleme mit dem Schreibstau. Aber Reiko ist nicht sonderlich motiviert, was zum Beispiel daran zu erkennen ist, dass ihre Blätter vom Drucker auf den Boden fallen. Es ist auch müßig anzunehmen, eine neue Umgebung würde unheimlich die Inspirationen wecken, wenn erst mal Auspacken und Angewöhnung anstehen. Als Reiko ein altes Manuskript findet, hat sie keine Skrupel, dies abzutippen. Ihr Wohlsein ist von Anfang an eingeschränkt, sie hustet und raucht, hat später Halluzinationen und spuckt Blut, abgesehen davon, dass die Ereignisse ihr den letzten Nerv

kosten. Im Haus geschieht unheimliches, was ihr das Recht gibt zu erschrecken.

Im Zusammenhang mit der Mumie ist von der Suche nach ewiger Schönheit die Rede. Dies wurde unter anderem dadurch erreicht, dass Schlamm einverleibt wurde, nicht gerade ein Symbol für Schönheit. Es ist unklar, ob es sich bei dieser Mumie um dieselbe handelt, die vor 80 Jahren bereits gefunden wurde (über jene existiert ein Film, der so gut wie nichts zeigt). Die jetzige Mumie zeigt subtile Lebensbeweise: sie wirft die Decke von sich, als sie bei Reiko aufbewahrt ist, Geräusche sind bei ihr zu hören, im Auto scheint sie sich zu bewegen. Später richtet sie sich auf und geht einige Schritte ins Zimmer. Yoshi sticht brutal auf sie ein, ein verstörendes Verhalten angesichts der archäologischen Bedeutung des Fundes. Später bei der Reanimation der Mumie haut er ihr den Kopf ab und entsorgt sie in der hauseigenen Müllverbrennungsanlage.

Reiko ist sich unsicher gegenüber beiden Männern: Kijima kommt immer wieder zu ihr, verletzt ihre Privatheit, ist intrusiv, wird ängstlicher. Ihm gegenüber macht sie

sich attraktiver, obwohl dies auf den Kontrast Arbeitswelt-Daheim zurückgeführt werden kann. Yoshioka fährt trotz eindeutigem Erkennen einfach davon, als Reiko ihn um Hilfe fragen will. Yoshioka hat schon viel Unglück erlebt, und es ist fraglich, ob jemand, der sich wissenschaftlich mit der Vergangenheit beschäftigt, von dieser sich trennen kann. Denn er tötete das Mädchen, fühlt sich aber von der Mumie angetrieben, jedenfalls ist er nicht mehr Herr seiner Sinne. Vielleicht braucht die Mumie Nachfolger, wenn nicht schon eine Reinkarnation. Ihr Verhalten draußen ist mehr als passiv, außer gewissen mentalen Beeinflussungen, die sogar Fernwirkungen ausüben. In einer Reinkarnation zeigt sie sich: ein altes Bild einer Fotoagentur existiert, das eine hohe Ähnlichkeit aufweist. Jenes öffentliche Bild war Reiko vorher nicht bewusst. Dies entspricht ebenfalls einer Bildkritik, die alte Bilder kannibalisieren und popularisieren, ohne nach dem Woher und dem Warum zu fragen.

Als der Fremde kommt, wird er horizontal gezeigt. Ein Schwarz-Weiß dominiert die Bildmitte, an den Rändern läuft es in

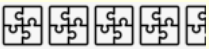
Farbe aus. Die Innenräume sind in grau gehalten, die Nacht hält Einzug, draußen hingegen ist es hell und viel bunter. Der Schrecken kommt eher sanft und zehrt von einer gewissen Poesie, aber den Inhalt zu erschließen ist nicht ganz einfach. Dennoch zeigt Kurosawa, dass er in der obersten Liga der neuen japanischen Horrorfilmregisseure seinen Stammplatz hat.

Sliding Doors

Sliding Doors – Sie liebt mich, sie liebt mich nicht

Howitt, Peter

Großbritannien/USA 1998



Phantastik/Romanze; Kindstod; Künstler; Parallelwelt; Zerebral-Kompex

Helen Quilley (Gwyneth Paltrow) verschüttet bereits den Kaffee, man merkt ihr den Stress an, auch unterwegs geschehen einige kleinere Missgeschicke, darunter, dass sie zu spät kommt. Sie arbeitet in einem Public Relations Job, wo die Runde der Männer schweigend dasitzt, sie führt die Unterhaltung, schliesst daraus, dass sie entlassen wurde, kontert, nicht auf den Mund gefallen zu sein: „OK, I'll go. I was getting a bit choked up with all the testosterone flying about the place. Best I get out before I start growing a penis.". Schon eine groteske Situation, die Fragen aufwirft, steckt Helen etwa in einer persönlichen Krise? Das wird im weiteren Verlauf nicht weiter erörtert. Derweil wacht ihr Freund Gerry (John

Lynch) auf, sich wundernd, sich duschend. Im Aufzug verliert sie ihren Ohrring, James Hammerton (John Hannah) hebt ihn auf. Sie verpasst die Londoner U-Bahn, weil sie auch einem Kind ausweichen muss. Aber dann wird die Szene wiederholt, trotz des Kindes erreicht sie den Zug, sie sitzt neben James, der eine Unterhaltung anfängt, was sie aufheitert. In der alternativen Zeitlinie nimmt sie ein Taxi und es gibt den Versuch, ihre Handtasche zu klauen.

Daheim angekommen sieht sie, wie Gerry Sex mit Lydia (Jeanne Tripplehorn) hat, dabei Elton John hörend, Helen: „I didn't know you liked Elton John.“, Gerry, der fast kein Wort herausbringt, stotternd: „I-I-I do sometimes.“. Helen zieht zu ihrer Freundin Anna (Zara Turner), die ihr einen kurzen Haarschnitt empfiehlt, Helen wirft den Verlobungsring ins Wasser. Die Zeitlinien verschmelzen, Helen steigt ins Auto und aus dem Taxi raus, fährt in einem Ruderboot und geht am Ufer spazieren. Das kann man durchaus als Doppelgängerin sehen und wie es bei denen so üblich ist, stirbt eine davon. Gerry schaut wiederholt in den Spiegel, Russell: „You've been talking to

yourself in the mirror again, haven't you?", Gerry ist verunsichert, in den Spiegel blickend: „Are you some peculiar, thus far undefined breed of dickhead. You have two head problems. One, that was close, very close. Put in layman's terms, she nearly caught you. Two, and this is far more worrying than the first one, you're talking to yourself in the mirror again. Really bad sign."

Helen geht in eine Bar, trifft dort James und dessen Freund Clive (Paul Brightwell), James sagt manchmal Sachen, die verletzend sein können oder zumindest nicht einfühlsam sind. Helen erzählt vom Treuebruch, James: „Well, if it makes you feel any better… do you see that bloke over there? Not only does he own a personalized matching set of crocodile-skin luggage, but his favorite TV program is Baywatch. So you see there's always someone sadder than you. Do you love him?" Helen beginnt zu weinen: „No, I could never love a Baywatch fan.". Dies ist ziemlich daneben. Daneben ist gleichfalls, dass Helen Verdacht schöpft, dass Gerry fremdgeht, sie verfolgt ihn auf seinem vermeintlichen Weg

in die Bibliothek, wessen er sich bewusst ist, dort ruft Gerry genervt Lydia an. Hier ist die zeitliche Ordnung unklar. Auch als Helen Gerry anruft, der vorgibt, irgendwo anders zu sein, aber dann schreit Lydia wie am Spiess, was Helen irritiert. Lydia ist mit Gerry extrem unzufrieden, der ihr nicht half und sie nicht ernstnahm. Lydia kritisiert: „Gerry, I'm a woman! We don't say what we want! But we reserve the right to get pissed off if we don't get it. That's what makes us so fascinating! And not a little bit scary. Und wird deutlicher: „I'm trying to be your girl-friend Gerry! I'm trying to win you back! I'm standing on the platform at Limbo Central with my heart and soul packed in my suitcase waiting for the Gerry Fucking Express to roll in and tell me that my ticket is still valid and that I may re-board the train. Only the station announcer keeps coming on and telling me that my train has been delayed as the driver has suffered a major panic attack in Indecision City, „We suggest you take the bus"! That's what I have been trying to do, you cripple!", Gerry verlassend.

James und Helen kommen sich näher, obwohl sie skeptisch ist, so schnell wieder eine neue Beziehung zu beginnen. Gerry schwankt zwischen beiden Frauen, ist gegenüber Helen auch einfühlsamer. Er trifft sich mit seinem Freund Russell (Douglas McFerran), der unverblümt seine Meinung sagt, Gerry fragt: „Will I like it?“, Russell: „Well, of course not! It'll be based in reality.” Und führt aus: „Sorry, let me just… Lydia's becoming more and more demanding and you feel bad because Helen's working night and day to keep the money coming in. But you've asked Helen to come on a research trip to Dorset with you – knowing that she wouldn't be able to – to cover up the fact that you're really taking Lydia. And despite the fact that Lydia gave you an out on the phone – which you didn't take – you're having a moral dilemma. Gerry, you are a morality-free zone.” Russell übt sogar grundsätzliche Technologiekritik: „I blame British telecom. All this new technology, this number if you want to know who called, another one if you don't want them to know you called, itemized bills, take away the first number you thought of… I

mean they are singlehandedly condemning the average red-blooded Englishman to a life of terminal monogamy! What are they after? -the Nobel peace prize?". Es wird gezeigt, wie wichtig es ist, Freund*in zu haben, mit der man über Beziehung reden kann. James hilft ihr auch, ihr eigenes PR-Büro zu etablieren, was allerdings nicht reüssiert. Sie arbeitet freilich als Bedienung. Schon vorher wurde bemerkt, dass Gerry, ein erfolgloser Schriftsteller mit Schreibblock – „Not the Book, Russell! I'm a novelist I'm never going to finish the book!" –, von Helens Einkommen lebte, vom Rollenverhalten her eine spezielle Konstellation. Mit seinen Heucheleien macht er Münchhausen Konkurrenz, so wenn er sagt „I don't anything do without you".

James will sie küssen, sie lehnt ab, küsst ihn kurz darauf, aber richtig: „I kissed you." James: „Yeah, I spotted that too.". Helen konstatiert „I'm beginning to be your girlfriend". Gerry „Erotische Szenen fehlen, aber dann erfahren wir, dass Lydia und Helen schwanger sind. Dafür hätte es keine Parallelwelt gebraucht. James wird mit einer anderen Frau gesehen, wobei sich her-

ausstellt, dass er mit Claudia (Nina Young) verheiratet ist, was Helen von dessen Sekretärin erfährt. James sucht sie überall, trifft sie auf einer Brücke an, Helen ist wütend: „I don't ever wanna see you again, I have been through enough for one year!". James teilt ihr mit, dass er in Scheidung lebt, sie nur zusammenkamen, um der kranken Mutter eine Freude zu machen. Sie versöhnen sich, aber als Helen auf die Strasse tritt, wird sie von einem Auto angefahren, muss auf den Notfall. Dort stirbt sie mit James an ihrer Seite.

In der anderen Zeitlinie bestellt Lydia Helen zu einem Vorstellungsgespräch, wo sie die Affäre samt Schwangerschaft offenbart. Da wäre ebenso eine Vorgeschichte gut gewesen. Helen ist so entsetzt, dass sie die Treppen herunterfällt. Es gab vorher schon Telefonate, die Gerry fakte, dass er mit Russell telefonieren würde, aber es mit Lydia tut, Helen wählt die letzte Nummer, Lydia: „Who's there?" Helen: „It's Helen, actually. We met once, I interrupted you faking your orgasm. Sorry I can't be more specific.". Auch das führt zur Totgeburt. Im Krankenhaus fällt erneut ihr Ohrring im Lift

herunter, James steht neben ihr und hebt ihn auf, fragend „Cheer up, you know what the Monty Pythons always say…“. Helen: „Nobody expects the Spanish Inquisition“. Dieser Satz war ein Running Gag, nachdem Helen anfangs noch „Always look on the bright side of life“? antwortete, obwohl das in ihrer Situation mehr Sinn machen würde. Während der Endcredits ertönt „She’s got to find true love”.

Speziell ist, dass das Gesprochene mehr hergibt. Dialoge sind oft zynisch, so als Helen sich beschreibt: „Yes, just going quietly mad.“ Anna antwortet: „Thank goodness for that. I was worried.”. Anna hält sich auch sonst nicht zurück: „With Mars your ruler in the ascendancy, you will get wiped out in a freak napalming incident and Helen says bollocks to you.“ This guy’s very good.”. James fragt: „What are you doing two weeks on Saturday?”, Helen: „Probably killing myself.” James: „Excellent. What time does that finish? Do you like boats?”. Hier wird mit Entsetzen Schabernack getrieben. Und Schimpfwörter im Doppelpack: Helen: „God! I feel like such a mug! Useless, no good, shagging, horrible, despicable, ly-

ing, two faced, pissing, shagging …… wanker!". Zudem ist die Sprache sexuell konnotiert, so zu dem Kunden Cheeky Bloke (Peter Howitt): „After that, if I've got any energy left, I give my boyfriend a blow job. Would you like some mayonnaise with that?"

Als James sich einige Zeit nicht meldet, was Helen ankreidet, führt er als Erklärung an: „No, I mean, don't think that I have not called you. I haven't not called you. I mean, I don't… I don't mean I haven't not called you, because that's a double negative, so as to say that I have called you." Helen: „When did you call?" James: „Well, I didn't. But I… I didn't not call you in the way that you might think I didn't call you. Oh, dear.". Solche Wortspiele hören sich gut an.

Alle naslang werden bekannte Personen oder Sendungen zitiert, Gary Glitter oder David Cassidy, Woody Allen, Donny Osmond. James treibt es auf die Spitze: „Everybody's born knowing all the Beatles lyrics instinctively. They're passed into the fetus subconsciously along with all the amniotic stuff. Fact, they should be called „The Fetals"." Es wird Kritik geübt an Schwang-

erschaftstests, Anna: „You can't tell from one. They can be inaccurate." Helen: „I bought three packets. Two in a packet – that's six. You can tell from six."

Es kommt leicht zu schnellen Missverständlichkeiten, Helen zu James im Restaurant: „You're really nice – and funny. My friend Anna thinks you're cute…" James fragt: „Wait. Wait! Your friend Anna thinks I'm cute? Your friend ANNA thinks I'm cute? Shit, I just blew – wait- two eighty-five on the wrong girl!". Es gibt auch wichtige Botschaften, James: „Everything happens for the best. You'll never know if you don't try.", Oder ebenso James: „Helen, listen, sometimes we are plonked into people's lives when they just need to be cheered up and reassured. And it turns out that for some reason it's your job. We don't know why. In your case it's my job." Des Weiteren: „'Never make a joke about a woman's hair, clothes or menstrual cycles' – page one.".

Eine nicht ganz geglückte Geschichte, die weniger von Parallelwelten handelt als von alternativen Handlungssträngen. Verglichen wird es mit **Przypadek**, der freilich

strukturierter war. Gerry ist ein Heuchler, kommt am schlechtesten weg. Untreue, Ehebruch, Kindstod werden thematisiert. Die Tagline: „There are two sides to every story. Helen is about to live both of them …at the same time. Romance was never this much fun.", obwohl letzteres nicht zutrifft. Wählen wir die falsche Tür, kann das für uns böse enden.

Tenet

Tenet

Nolan, Christopher

Großbritannien/USA 2020

Science-Fiction; Action/Spion; Zerebral-Komplex; Zeitreise; Krieg; Zeit;

Eine Oper in der Ukraine: als der Dirigent ansetzen will, stürmen Personen in Kampfmontur die Oper, zerstören manches, während andere mit Gas die Zuschauer/Innen zuerst betäuben. In dieser anfänglichen totalen Unübersichtlichkeit wird ein Spion gerettet und mit ihm ein fremdartiges Artefakt. Mitten im Geschehen ist der CIA-Agent, im Folgenden nur The Protagonist Genannte (John David Washington). Bevor er erschossen wird, wird er von einem maskierten Soldaten gerettet, der ein rotes Zeichen auf seinem Rucksack hat. The Protagonist wird gefangen und gefoltert auf einer Bahnstrecke zwischen Eisenbahnwagons, Verlorenheit ausdrückend, meinend: „Cocks and point gun* We live in a twilight world…", – ist das ein Wink an

Robert Pattinsons Rolle in **Twilight**? – Unknown: „…and there are no friends at dusk." The Protagonist: „You've been made. This siege is a blind for them to vanish you.". Dann muss er eine Zyanidpille schlucken, andere meinen „You're dead". Die freilich nicht seinen Tod bedeutet, sondern fake war, alles war nur ein Test, daneben ist das Artefakt weg. Sein CIA Boss Victor (Martin Donovan) sagt ihm: „That test you passed? Not everybody does. Welcome to the Afterlife." Und weiter: „All I have for you is a word: Tenet. It'll open the right doors, some of the wrong ones too."

The Protagonist geht zu der Wissenschaftlerin Laura (Clémence Poésy), die an Kugeln forscht, deren Entropie umgekehrt wurde, so dass sie rückwärts in der Zeit fliegen. Laura ist sich bewusst: „Don't try to understand it. Feel it", allerdings „To do what I do, I need some idea of the threat we face." Laura: „As I understand it, we're trying to prevent World War III." The Protagonist: „I'm not seeing Armageddon here. Nuclear holocaust?" Laura: „No. Something worse.", aber was soll das sein? Sicher sind Plutoniumbomben verheerender als Atom-

bomben, aber darum geht es Laura nicht. Und warum nimmt Laura zum Experimentieren Gewehrkugeln? Man könnte meinen, dass tödliche Schüsse rückgängig gemacht werden können, aber darauf geht T nicht ein. Laura: „You're not shooting the bullet. You're catching it." Allerdings fragt The Protagonist: „This reversing the flow of time, doesn't us being here now, mean it never happened?" Die perfekte Auslöschung, aber was sagt der erste Hauptsatz der Thermodynamik?

The Protagonist sucht immer noch die Attentäter von Odessa. Und trifft so in Mumbai nicht nur auf Neil (Robert Pattinson), der ihn unterstützt, sondern auf die schon ältere Waffenhändlerin Priya (Dimple Kapadia), zu der sie sich mit Seilen katapultieren, was spektakulär aussieht. Aber natürlich will sie es nicht gewesen sein, es geht weiter zu dem britischen Geheimdienstler Sir Michael Crosby (Michael Caine), der wiederum an den unnahbaren russischen Oligarchen Andrei Sator (Kenneth Branagh) verweist, der mit der Zukunft zu kommunizieren glaubt. An ihn kommt The Protagonist nur ran, wenn er Sators ent-

fremdete, aber gewiefte und arrogante, trotzdem zerbrechlich aussehende Ehefrau Kat (Elizabeth Debicki) gewinnen kann. Diese ist Kunsthändlerin und so versucht man es mit einer Goyazeichnung. Kat nimmt kein Blatt vor den Mund, nicht nur durchschaut sie das Spiel von The Protagonist, sondern kritisiert den kontrollierenden und erpresserischen Sator, sich erinnernd an die letzte gute Zeit auf der Yacht in Vietnam, wo sie später feststellte, dass sie nicht die einzige Frau auf dem Schiff war. Diese Rückblende ist eine erste Abweichung von der Linearität, die bis jetzt weitgehend T beherrscht. The Protagonist trifft einen zynischen Sator: „This is where our worlds collide. How would you like to die?" The Protagonist: „Old." Sator: „You chose the wrong profession.". Oder stimmt eher Neil: „Lying is the Standard Operational Procedure."

Kat will das wahre Bild, welches sich in einem Lagerraum am Oslo Airport befindet. The Protagonist und Neil arbeiten mit Fixer Mahir (Himesh Patel) zusammen, und wollen deshalb einen Cargojet crashen lassen. The Protagonist: „You wanna crash a

plane?" Neil: „Well, not from the air. Don't be so dramatic." The Protagonist: „…well, how big a plane?" Neil: „That part is a little dramatic.". Nolan lässt ein echtes Flugzeug in den Hangar knallen. Neil wundert sich: „What the hell happened here?" The Protagonist: „Hasn't happened yet.". Drinnen wollen sie das Bild holen, aber aus einer Maschine entspringen zwei maskierte Männer. Neil demaskiert den Normalen und hindert den Protagonisten den Invertierten zu töten. Priya erklärt, dass die Maschine ein in der Zukunft entwickeltes „Turnstile" ist, die die Zeit umdreht, und dass beide Maskierten ein und derselbe Person sein könnten. Ohne Bild kehrt The Protagonist zu Kat zurück, und sie fragt Sator, der das Bild schon vorher in Sicherheit brachte. Trotzdem versucht Kat Sator während eines Bootsausfluges zu töten, aber der Protagonist rettet ihn. Und bietet an, Plutonium zu stehlen, wenn Sator Kat freigibt. Es gibt eine Verfolgungsjagd mit Lastwagen, wo es neben waghalsigen Manövern noch falsche Manöver gibt und die Fahrzeuge rückwärtsfahren. Der Protagonist und Neil stehlen

das „Plutonium“ in einem roten Koffer, aber es ist nur ein weiteres Artefakt.

Jetzt wird es kompliziert, der invertierte Sator fängt den Protagonisten und Kat, tötet sie mit einer invertierten Kugel, und will von ihm wissen, wo das Artefakt ist. Doch der Protagonist wird von Ives (Aaron Taylor-Johnson) und seinem Team von Tenet befreit, zu dem auch Neil gehört. In Sators Turnstile in Oslo können sie sich uninvertieren. Offenbarungen folgen. Priya erklärt, dass die Artefakte Teil eines zukünftigen „Algorithmus“ sind, der die ganze Welt invertieren kann, um die Erderwärmung zu stoppen und betont „Ignorance is our mission“. Worin das besteht, wird nicht gesagt. Doch wird Oppenheimer zitiert und das Großvaterparadox erwähnt. Kat erwähnt, dass Sator unheilbaren Pankreaskrebs hat und dann den Algorithmus aktiviert, wenn er stirbt, dass die Welt mit ihm untergeht wie er das gegenüber Kat vorher äußerte, entweder ihn oder niemand. Kat invertiert, um Sators Tod hinaus zu zögern. Tenet bringt der Algorithmus zu einer verlassenen, abgeschotteten russischen Stadt, wo sie ein „temporal pincer

movement“, auslösen, die eine bewegen sich vorwärts, die anderen rückwärts in der Zeit. Der Protagonist und Ives können ein Tor nicht durchdringen, bis ein maskierter Invertierter mit dem roten Zeichen auf dem Rucksack ihnen zu Hilfe kommt, sie rettet und das Tor öffnet. Kat erschießt Sator, springt ins Wasser, wo sie von einer weiteren Version von ihr gesehen wird. Währenddessen deaktivieren sowie der Protagonist, Neil und Ives den Algorithmus.

Auf Neils Rucksack ist das rote Zeichen, und Neil offenbart, dass seine zukünftige Version des Protagonisten ihn Jahre früher rekrutiert hat, und dass diese Mission das Ende einer langen Freundschaft ist, die The Protagonist noch erfahren wird, Neil verabschiedet sich: „See you in the beginning.“. In London an einem Platz namens „Cannon Place” versucht Priya, Kat zu töten, aber wird vom Protagonisten getötet. Kat holt ihren Sohn Max ab, auf den sie völlig fixiert ist.

T operiert mit Klischees, wie der glatzköpfige Bodyguard Volkov (Yuri Kolokolnikov), andere Schläger sind dick und mit Bart, der böse Russe, die blonde Arierin –

für die ihr Kind das einzige ist –, aber immerhin einen Schwarzen als Hauptfigur. Und Sator machte schlechte Erfahrungen in Russland, dessen Inszenierung erinnert etwas an **Stalker**, was ihm die Aura eines Opfers verpasst. „Tenet“ gibt es in der englischen Sprache und bedeutet Grundsatz. Es ist das mittlere des Sator Square, einem Palindrom aus SATOR, AREPO (der Fälscher), TENET, OPERA, und ROTAS (Name der Schiffsgesellschaft). In jede Richtung kann rotiert werden, die 5 Wörter ergeben horizontal und vertikal das gleiche. Aber das ist willkürlich, die Wörter sind nicht auf gleicher Ebene. Es sind nette Spielchen, scheinbar ohne tieferen Sinn. Während des ganzen Filmes wird rot gebraucht, wenn die Zeit vorwärts geht und blau zeigt die Zeitumkehr an. Dies ist eine Referenz an den Doppler-Effekt, bei dem sich von der Erde entfernendes Licht gestreckt wird und so rot erscheint, während auf die Erde zukommendes Licht zusammengedrückt wird und damit blau ist. In der Schlachtszene haben das rote und das blaue Team je 10 Minuten Zeit, um die finale Mission zu vollenden. TEN vorwärts und rückwärts ergibt

TENET. Die wichtigsten Darsteller/Innen mussten lernen, rückwärts zu sprechen. Die Warner Bros und Syncopy Inc Logos sind anfangs rot, am Ende blau.

Mit großen Erwartungen gestartet nach dem Corona Lockdown und dreimal verschoben, bis er am 26. August 2020 endlich startete. Mit einem Produktionsbudget von $205 Millionen ist das ist der teuerste Film, bei dem ein Schwarzer die Hauptrolle spielte und auch der teuerste, der ein Originaldrehbuch verwendete. Nolan brauchte nur 280 VFX Shots. Trotz Corona spielte T bis Ende November 2020 356 Millionen ein, wovon nur 16% aus den USA kamen. Kameramann Hoyte van Hoytema filmte auf 70 mm und IMAX und tat das in Dänemark, Estland, Indien, Italien, Norwegen, Großbritannien und USA.

Tenet orientiert sich an Thrillern wie James Bond oder **Mission Impossible**, erinnert an **Looper**, kommt aber weder an **Reality** heran noch an **Predestination**. Die Apokalypse wird nicht nachvollziehbar und auch wird nicht diskutiert, wie die neue Welt aussieht, wenn alles zerstört ist. Wie kann man sie gleichzeitig aktivieren, hebt

die eine Zeitlinie die andere auf? Letztendlich zu verwirrend, wer tatsächlich dahintersteckt, nur die Rache eines Superreichen? ***Tenet*** ist nicht richtig durchkomponiert, obwohl die Idee von zwei gegenläufigen Zeitlinien gut ist. Was man von Anfang an konsequent hätte betreiben sollen, so ist ***Tenet*** weniger geworden als die SF-Version von **Memento**.

Trans-Europ-Express

Robbe-Grillet, Alain
Frankreich/Belgien 1966

Phantastik/Verschiebung Film-Realität; Prostitution; Drogen; Realitätsverschiebung; Zerebral-Komplex – Schwarz-Weiss

Ein Mann, der sich als Regisseur Jean (Alain Robbe-Grillet) herausstellt, geht seinen Weg zu einem Kiosk, schaut sich Bilder von Frauen an, besteigt einen Zug, dort sitzen Lucette (Catherine Robbe-Grillet) mit einem Tonband und der Produzent (Paul Louyet), die über einen Film mit einem Drogenschmuggler reden, was gleich visualisiert wird, es fallen die falschen Bärte auf, es ist mehr eine Slapstickszene. Die Credits kommen vor dem Hintergrund des Bahnhofs und dann fängt alles richtig an.

Der film-within-film zeigt den Elias (Jean-Louis Trintignant) Genannten, der einen Koffer kauft, mit doppeltem Boden zum Drogenschmuggeln, wie er scherzhaft der Verkäuferin (Virginie Vignon) mitteilt, was

bereits zeigt, wie sich Realität und Fiktion vermischen, wiederum ist das wenigste das, wie es scheint. Elias ist von Anfang an sehr verunsichert, mächtig nervös und fast zittrig. Er geht in einen Laden und bekommt drei Päckchen, von denen eines defekt ist, es läuft aus und wir erkennen gleich, dass es Zucker ist, Kokain sieht anders aus. Elias trifft eine schwarzgekleidete Person und fragt diese nach dem Pfarrer Petitjean. Es wundert zum einen, dass ein Pfarrer im Drogengeschäft beteiligt ist und zum anderen, dass ihn alle kennen, in Paris wie in Antwerpen. Beide tauschen ihre Koffer, was nicht explizit gemacht wird, unsere Aufmerksamkeit fordert und jene des Kameramannes Willy Kurant. Auch Elias kauft ein Magazin, diesmal eines mit gefesselten Frauen und dem Titel „L'homme qui est mort quatre fois". In diesem blättert er relativ lustlos, als er sich zu dem Filmteam setzt, Lucette schaut ihn speziell an. Gleiches erlebt er in dem Hotel, wo sich das Zimmermädchen (Nadine Verdier) auffällig und frivol verhält. Als er nach draussen geht, lässt er den Schlüssel stecken, sie klaut den Koffer, wenn er auch die in einem

Buch versteckte Pistole an sich genommen hat.

Die Zufälle häufen sich, als wenn Trans-Europ-Express dem Determinismus huldigen würde. Nämlich Elias trifft Franck (Charles Millot), den er nach Petitjean fragt und ihm den Schal gibt. Vorher ging er noch an im Schaufenster sitzenden Prostituierten vorbei, wird auf der Strasse von Eva (Marie-France Pisier) angesprochen. Sie begeben sich zu ihr, er lügt sie an und sagt falsches, wie dass er sie vergewaltigen will, was bei einer Nutte missverständlich ist. Zu sehen sind einzig Schmusereien, er bezahlt sie trotzdem. Beim zweiten Mal fesselt er sie und zerreisst ihr Kleid. In ein Café kommt ein blinder Bettler, der nur ihn um eine Spende bittet. Beim ersten Mal verlangt der Bettler mehr, beim zweiten Mal gibt er sich mit einer Münze zufrieden, gibt dafür eine Postkarte, die den nächsten Treffpunkt markiert. Wie der junge Matthieu (Gérard Palaprat) sagt, sei die Blindheit fake. Bei diesem übernachtet Elias, jener hat ein Poster **From Russia with Love** in seiner Wohnung hängen und interessiert sich für Comics, von denen Elias ihm wel-

che aus Paris mitbringt. Beim Bahnhof wird Elias von zwei Zollbeamten (Daniel Emilfork, Jess Hahn) kontrolliert, wo er sich doch denken müsste, dass diese nicht im Inland kontrollieren. Als ein wirklich Offizieller kommt, suchen diese das Weite. Nächster Treffpunkt ist ein Schrottplatz, wo die Gangster alle Sonnenbrillen anhaben, obwohl es regnet. Von Franck erfährt er, dass alles nur ein Test war, um seine Zuverlässigkeit und ob man ihm vertrauen kann, zu testen, er erhält eine Ladung, die er zurück nach Paris bringen soll. Und muss feststellen, dass er von Eva an die Polizei verraten wurde. Kommissar Lorentz (Christian Barbier) heftet sich an seine Fersen. Dafür erwürgt er Eva. Doch in ihrem Etablissement tritt eine ihr ähnliche, in Ketten gelegte Stripperin (Prima Symphony) auf, die die einzige nackte Person im Film ist. Er wird beobachtet und verfolgt, was sich darin äussert, dass er im Zug ständig den Platz wechselt. Das Paket wirft er ins Wasser. Eine alte Frau spricht Elias an, die gleichfalls Petitjean kennt. Elias träumt von Schüssen und in Evas Club ist es soweit, die Polizei umzingelt ihn, aber ein Gangster erschiesst

ihn. Das Filmteam kehrt zurück nach Paris, gehen direkt zum Kiosk, aber wir sehen, dass sich Elias und Eva umarmen.

Gestorben scheint Elias nur im Film, Fiktion und Realität verschmelzen. Robbe-Grillet erzählt hier linearer als in seinen anderen Filmen, trotzdem muss man aufmerksam sein, um das eher unwahrscheinliche Geschehen zu verfolgen. Wir sehen bereits die Durchlässigkeiten der Grenzen.

Triangle

Triangle – Die Angst kommt in Wellen

Smith, Christopher

Australien/Grossbritannien 2009

Phantastik/Doppelgängerin; Kinder; Meer; Zeitrutsch; Kindstod; Behinderte Person; Zerebral-Komplex;

Die alleinerziehende junge Mutter Jess (Melissa George) hält ihren autistischen Sohn Tommy (Joshua McIvor) fest in den Armen, obwohl sie manchmal gestresst ist, so ist das mit einem behinderten Kind, um das man sich allein kümmern muss. Sie sagt ihm: „Oh you're just having a bad dream, that's all baby. That's all it was. Bad dreams make you think you're seeing things that you haven't. You know what I do when I have a bad dream? I close my eyes and I think of something nice – like being here with you.", womit schon einiges vorweggenommen wird. Dann klingelt es an der Tür, aber es ist niemand da, auch der Nachbar hat niemanden gesehen. Wir aber se-

hen Möwen, die wiederholt im Film auftauchen, sogar eine Bedeutung bekommen.

Eine verstört dreinblickende Jess nimmt zur Entspannung an einem Segeltörn mit ihrem Freund Greg (Michael Dorman) teil. Dieser fragt: „Jess, you ok?" Gregs Kumpel Victor (Liam Hemsworth) interveniert: „I don't think so.", Greg harkt nach: „Hey! What happened? Hey what's the matter?", umarmt Jess: „I'm sorry.", Greg: „You've got nothing to apologize for. What is it? Are you OK?" Jess: „I'm just tired." Greg: „Well listen we don't have to go today if you don't want too." Jess unsicher: „No I do… I… I… I wanna go", Greg: „You sure?" Jess blickt sich um: „Yea… yea". Als Victor sie fragt, wo Tommy ist, antwortet sie, dass er in der Schule sei. Die weiteren Passagiere auf der Yacht Triangle sind das Ehepaar Downey (Henry Nixon) und Sally (Rachael Carpani), sowie Sallys Freundin Heather (Emma Lung). Jess träumt davon, am Strand zu liegen, auch von Krebsen. Sie fühle sich manchmal einsam, aber hätte keine Angst. Diese wird der Gruppe eingejagt: eine plötzliche Windstille sowie eine ganz dunkle komische Wolkenbank, „Is that normal?",

die Rede ist von einem electric storm. Aber haben sie vorher nicht die Wettervorhersage angeschaut? In dramatischen Szenen wird der Überlebenskampf geschildert, die Kamera ist eher nahe dran, man hat das schon wilder gesehen. Das Boot kentert, Heather wurde nicht mehr gesehen. Dann taucht das geheimnisvolle, heruntergekommene Kreuzfahrtschiff Aeolus auf. Sie rufen um Hilfe, meinen eine Person an Bod gesehen zu haben, jedenfalls gelangen die 5 an Bord.

Sie laufen durch die Korridore, rufen nach Heather und anderen Menschen. Jess bemerkt „I feel like I know this place. I recognize this corridor." Greg erwidert richtig: „Well I guess they look pretty similar." Jess sorgenvoll: „No! That's not it!". Im weiteren Verlauf wird dies erklärt. Auch dass Victor ihren Schlüsselbund dort findet, ähnlich wie sie später selbst ein Amulett mit Fotos von sich und Tommy entdeckt. Dies kann nur mässig erklärt werden. Hingegen ist nicht ausgeschlossen, als Victor: ein Bild des Schiffes entdeckt, „This is the same ship. This thing's old." Downey: „Yeah, 1932. It is the same. Here's where we

boarded….Aeolus. Aeolus was the Greek god of the winds and the father of Sisyphus, the man condemned by the gods to the task of pushing a rock up a mountain only to have it roll back down again." Victor: „That's a shitty punishment. What did he do?" Sally: „He cheated Death. No, he made a promise to Death that he didn't keep." Auch dies hat Bedeutung im Film, insbesondere die Erwähnung von Sisyphus. Im Restaurant sind die Tische gedeckt, das Schiff bewegt sich, wie von Geisterhand gesteuert. „I saw someone" konstatiert Jess, und sie und Greg entdecken in Zimmer 237 einen Spiegel mit der blutigen Aufschrift „Go to theater", auch sonst gibt es überall Blutspuren und Geräusche. Wie ein Spukhaus ist das Schiff inszeniert. Im Ballsaal begegnet Jess einem aggressiven Victor, der durch eine tiefe Wunde am Hinterkopf stirbt. Sie folgt der Inschrift und wird im Theater Zeugin, wie Greg, Downey und Sally von einem maskierten Täter erschossen werden. Sie selbst kämpft gegen den Unbekannten, bis sie ihn über Bord drängen kann. Als sie nachschaut, sieht sie die anderen und sich auf dem gekenterten Boot,

später wie Möwen sich um eine Leiche im Wasser scharren. Als Jess das Greg zeigt, ist die Leiche natürlich weg. In etlichem bestehen Ähnlichkeiten zu **The Shining**.

Und sieht wiederum sich selbst und stößt Victors Kopf versehentlich gegen einen Haken an der Wand womit sie selbst an seinem Tod schuld war. Anschließend findet sie mehrere Zettel, auf denen in ihrer Handschrift die Warnung liest: „If they board, kill them all." Es folgen etliche Wiederholungen früherer Szenen, freilich mit gewissen Variationen, dass sie es ist, die Downey ersticht und Sally schwer verletzt. Sally begibt sich in eine Ecke des Schiffes, in der zahlreiche Tote liegen, schleimig bedeckt. Später stirbt die verwundete Sally und Jess sieht erneut die ankommenden Schiffbrüchigen. Jess zieht eine Maske an, und erschießt die anderen aus der Gruppe. Es gibt etliche Szenen mit ihr und ihrer Doppelgängerin, ohne dass diese zusammen klar im Bild erkennbar sind. Sie kämpft gegen sich selbst, stürzt über Bord, wird vom Meer an den Strand getrieben, in Wiederholung ihres Traumes.

Jess geht zurück in ihre Wohnung. Durch das Fenster erlebt sie sich selbst, als aggressive, motzende Mutter mit Tommy. Sie erschlägt ihr Ebenbild mit einem Hammer und erklärt Tommy, dass er schlecht geträumt habe. Mit Tommy auf der Rückbank und der Leiche im Kofferraum fährt sie davon. Dabei fliegt eine Möwe gegen die Windschutzscheibe, die Jess wegwirft, und dabei andere tote Möwen am Strand entdeckt, der Tod ist allgegenwärtig in ***Triangle***. Sie fährt weiter, beruhigt ihren verwirrten Sohn, ist dadurch unachtsam und es kommt zu einem schweren Zusammenprall mit einem Lastwagen, sich überschlagend, bei dem sie und Tommy sterben. Aber da steht Jess erneut, den Unfall beobachtend, wie viele andere, auf den die Kamera von Robert Humphreys fokussierte. Sie wird angesprochen von einem Mann, der fragt: „Are you alright?“, Jess fragt genauso wie bei der vermummten Gestalt auf dem Schiff: „Who are you?“, der Mann, der sich als Taxifahrer (Bryan Probets) entpuppt: „I’m just a driver… No point trying to save the boy, there’s nothing anyone can do to bring him back. So… Can I give you a

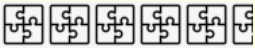
ride?" Jess: „Yes. Take me to the harbor.". Dort angekommen weckt der Taxifahrer die schlafende Jess, „Hey. I'll leave the meter running. You will come back, won't you?" Jess: „Yes. I promise.". Am Pier trifft sie Victor, der nach Tommy fragt, Jess: „He is at school", Victor: „Are you sure about it?", was Jess bejaht. Wiederum startet der Segeltörn.

Ein echter Puzzlefilm, in dem man sich zur Aufgabe machen kann, wer wie oft stirbt. Man kann durchaus sagen, dass der Tod nicht endgültig ist, dass aber alles wieder von vorne beginnt. Der Filmtitel verwies ursprünglich auf das Bermudadreieck, in dem das Geschehen geplant war. Angesprochen werden Zeitschleifen und Doppelgängerin, letztere im Jekyll and Hyde-Modus. Jess blickt oft in den Spiegel, die Maske trägt sie, denn „It's not me". Sie selbst bringt sich einige Male um. Nicht von ungefähr ist Tommy autistisch, auch Jess handelt eher allein. Sie wird auch allein auf dem Schiff gezeigt, was den Kreis schliesst. Gut möglich ist, dass Jess Suizidabsichten hat, weil sie das Leben unerträglich findet, ihre Verantwortlichkeit für ein behindertes

Kind negierend. Leider wird nichts über ihr Vorleben gesagt. Wiederum ist die Gewalt etwas zu dominant, als dass ***Triangle*** voll überzeugend ist.

Urubú

Ibáñez, Alejandro
Spanien 2019



Phantastik/Kinder; Zerebral-Komplex; Verschwinden; Okkult; Fauna;

Manchmal macht man Entdeckungen, die nur dann entstehen, wenn andere Gründe alles andere verhindern. So wenn man in der Woche nur ein Zeitloch für einen Film hat, und dann den erstbesten und einzigen nimmt, der genau in die zeitliche Lücke passt. So geschehen und ***Urubú*** hat nichts versprochen, Tomás (Carlos Urrutia) hat es sich als Lebensziel gesetzt, ein Foto des seltenen Vogels Urubú zu schiessen. Dazu nimmt er seine Ehefrau Eva (Clarice Alves) und seine Tochter Andrea (Jullie D'Arrigo) mit. Vielleicht sehen wir schöne Naturaufnahmen, wobei gleich zu sagen ist, dass die Kamera von Diego Barrero und Daniel Ubeda wirklich tolle Bilder erfasst, die freilich weniger die Natur als die Settings oder die Personen betreffen. Zuerst einmal rennt eine Frau durch den Wald, was einen hervor-

ragenden Schnitt offenbart, sie wird mit den Bäumen verschnitten, was sowohl ihr Gefangensein ausdrückt wie einem kubistischen Gemälde gleicht. Schliesslich wird sie von einer Gestalt angegriffen. Dann ganz andere Bilder, nachdem die Kamera in die Luft entschwebte, die Familie trifft den Professor Enrique Díaz (José Carabias), der sie bewirtet und die Reise organisiert hat. Andrea ist ständig am Tablet und ihre erste Frage geht dahin, ob es WLAN gibt, anstatt was sie zu essen möchte, eine gute Erfassung der heutigen Jugend. Hier gibt es vor allem kurze Szenen, darunter erste Hinweise, denn Andrea läuft herum, trifft auf einen Tabernakel, als sie diesen mit dem Finger berühren will, hält Eva sie davon ab, die Musik schrillt auf.

Es geht aufs Schiff mit Kapitän Nauta (Alejandro Ibáñez). Der bietet ein Amulett an als Schutz, behauptend, dass Tourist*innen ohne dies nie zurückkommen würden. Andrea nimmt eines wider Willen. Und die Spannungen zwischen Eva und Tomas nehmen zu, Eva klagt, alles sei für Tomas wichtig, ausser ihnen. In ***Urubú*** wird langsam eine Atmosphäre aufgebaut, es

wird sehr viel mit Andeutungen gearbeitet, der Film setzt sich im Kopf zusammen, zeigend, wie die Welt aus den Fugen gerät. Aber Ibanez pflegt nicht das Klischee: obwohl Eva frustriert und angespannt ist, gibt es keine Affäre. Nauta erkennt, „Du wurdest alleingelassen“, wie die zwei Flüsse, die sich nicht vereinen. Nauta mit Glatze und Bart kümmert sich mehr um Andrea, bringt ihr trotz anfänglich fehlender Begeisterung das Angeln bei, was sie vom Tablet wegbringt. Weitere unerklärliche Dinge geschehen, wie ein leeres Kanu in der Mitte des Flusses, vorher hiess es schon, dass Fischer verschwinden, sie finden Fotos, obwohl in der Gegend weit und breit niemand wohne. Als sich seine ganze Crew quasi in Luft auflöst, will Nauta nicht mehr weiterfahren, eine Voodoopuppe mit vielen Nadeln taucht auf. Ceara (Fransisco Lima) holt sie ab, bringt sie zum Lager.

In dieser Lodge gibt es weitere unerklärliche Dinge, wie dass irgendwas in der Dusche ist, alle diese Sachen werden nur kurz gezeigt, was wirklich den Schrecken erhöht. Dazu gibt es latente Spannungen zwischen dem Ehepaar. Und es nimmt wie-

derum eine unerwartete Wendung, denn Andrea ist verschwunden. Das Ehepaar geht suchen, trifft auf Kinder, die lachen. In Armut scheint das Leben leichter. Ein Ball kullert aus einer Hütte, die Szene ist so effektiv wie die ähnliche in **Operazione Paura**. Eva greift Tomas an, bei der Funkverbindung sind die Kabel durchtrennt, das Kanu ist verschwunden, sie sind praktisch gefangen. Stattdessen erklingen Trommeln und Kindergesang ist zu hören. Sie treffen auf eine Frau und wo verschiedene Dinge wie CD's, Puppen, das Tablet von Andrea am Baum hängen. Ein tolles Set Design, die Frau hilft nicht weiter, ein lachendes Mädchen kommt. Und wenn man das Ende kennt, ist das viel schrecklicher als eine Monsterfratze. Eva und Tomas irren allein durch die Gegend, Eva wird von der Frau in eine Art Krypta mit vielen Kerzen genommen, soll einen Trank zu sich nehmen, um ihre Tochter zu finden. Das wird so nicht eingehalten. Wenn alles die Rache der Eingeborenen gegen weisse Eindringlinge sein sollte, so sind jene ebenso negativ dargestellt. Gezeigt wird die Vision, dass Tomas Andrea erschlägt. Keine Vision ist, dass der

herumirrende und total verzweifelte, wie ein Zombie aussehende Tomas in dem Boot einen toten Mann sieht, vergeblich bat er den Jungen um Hilfe. Jene Szenen sind voller Anspannung. Eva findet ein auf Blättern gebettetes Baby, nimmt es an sich, wird von jungen Frauen abgeholt.

Tomas trifft einen anderen Mann im Haus an, der dies für sich reklamiert, der Kampf zwischen beiden wird von unten durch die Bodendielen gefilmt. Dies ist der einzige Mann in der Gemeinde, der dann aber seine Tochter fesselt, ein ganzer Trog voller Fische wird über sie geschüttet. Tomas versinkt darauf in einem Schlammloch, und in einer der deprimierendsten Szenen erblickt er feststeckend den Urubu und vor allem ohne Kamera. Tomas verflucht diesen, ihn hassend und in die Hölle wünschend. Ihm gelingt, sich aus dem Schlamm zu befreien, ständig tauchen lachende Kinder auf. Wir erfahren, dass Eva getötet wird und Tomas umarmt ein Kind, tötet es dann wie ein weiteres. Er gelangt zu einem Kreis von Kindern in Verkleidung, was tolle Bilder ergibt. Wiederum hängen Puppen herum. Und Andrea erscheint, Tomas wird

umzingelt, Andrea nimmt eine Machete, Tomas fleht „ce esta papa“, aber gnadenlos tötet sie den Vater. Das konkrete wird nicht gezeigt, aber Ibanez ist zu bewundern für seine absolute Kompromisslosigkeit, dass mir sogar eine Träne kam. Die Kinder haben ihre Freude. Und immerhin hat Tomas seine Familie vernachlässigt, besessen von einer Idee.

In einer anschliessenden Szene stehen Andrea und ein weiteres Kind, und fragen, ob der Junge, der gerade mit dem Bus ankam, mit ihnen spielen kann. Danach kommen etliche Textinserts über das Leid der Kinder, jene, die sterben, sexuell missbraucht werden, in Kriegen eingesetzt werden, etc. Soll das die mordenden Kinder relativieren oder deren Rache legitimieren?

Kritisch ist anzumerken, dass alle spanisch sprechen, obwohl in Brasilien portugiesisch gesprochen wird, selbst wenn die Sprachen verwandt sind, aber die Einheimischen sind einfache Menschen. Ebenso kann man sich wundern, dass sie im Regenwald immer wieder zurückfinden. ***Urubú*** steht meilenweit über solch ähnlichen Filmen wie **Clara Sola**, **Selva Trágica**

oder selbst der gute **O Ornitólogo**. Am Anfang gab es eine Widmung an Ibanez Vater Chicho Ibáñez Serrador und Tomas fragt einmal im Film **¿Quién puede matar a un niño?**, des Vaters subversivstes Werk, ferner läuft der Film im Restaurant. Aber der Sohn übertrifft dieses, obwohl angelehnt, dennoch völlig anders. Der Zweck der Reise ist eigentlich ein banaler Grund zur persönlichen Befriedigung, nicht unbedingt so weit gehend wie die Suche nach dem ausgestorben geltenden tasmanischen Tiger in **The Hunter**. Verstört bleiben wir ratlos zurück, um uns einen Reim aus der Geschichte zu machen, die noch lange in uns nachhallen wird.

Vivarium

Vivarium

Finnegan, Lorcan

Irland/Dänemark/Belgien 2019

Phantastik/Labyrinth; Kind; Surrealismus; Zerebral-Komplex;

Zuerst sehen wir Kuckucks, die ihre Jungen füttern. Dann macht Lehrerin Gemma (Imogen Poots) Übungen mit den Kindern. Draussen arbeitet als Hausmeister ihr Freund Tom (Jesse Eisenberg). Ein Mädchen (Molly McCann) sieht im Gras einen toten Kuckuck, stellt Fragen zu der Unausweichlichkeit, Gemma: „It's just the way things are.", Molly: „Well I don't like the way things are, I think it's horrible." Tom begräbt den Vogel und spricht ein Gebet dazu. Dies zeigt bereits bei den Tieren, was später bei den Menschen passiert, Kuckucks legen nämlich ihre Eier in fremde Nester. Anschliessend fahren sie zum Immobilienmakler Martin (Jonathan Aris), der ihnen den Himmel auf Erden verspricht, „All you need and all you want" und buchstäblich

„This house is forever“. Sie fahren direkt dorthin in die Vorortsiedlung namens Yonder, wo sich eine unüberschaubare Menge identischer Häuser befinden, die sehr virtuell aussehen, wie die ganze Umgebung und selbst der Himmel. Vorgestellt wird Haus Nummer 9, voll möbliert, aber sehr steril. Martin fragt, ob sie Kinder hätten, Gemma antwortet, „No, not yet“. Sie schauen sich um, und plötzlich ist Martin spurlos verschwunden. Nicht voll überzeugt wollen sie zurückfahren, aber sie finden nicht mehr raus, landen immer wieder bei 9. Selbst als sie der Sonne folgen – nachdem das Benzin ausgegangen ist –, kommen sie nicht weiter und das Handy bekommt kein Signal. Es gibt weder andere Menschen noch andere Autos. Gemma „Never heard such a silence”. Sie überklettern viele Gartenzäune, finden aber nur eine Box mit vakuumverpackten Essen. Tom zündet das Haus an, sie schlafen draussen und finden morgens eine Box mit einem Baby (Côme Thiry) und der Botschaft „Raise the child and be released.“ Ungeklärt bleibt, woher das Baby kommt, ist es wie ein Messias aufgrund einer Jungfrauengeburt? Sowie ist das Haus unver-

sehrt und intakt. Da stellt sich die Frage, ob sie in einer Parallelwelt leben, denn „everybody has a way out“, sagt der schnell wachsende Junge, der mit erwachsener Stimme spricht. Zumindest kann die Kamera von MacGregor das, die sich wiederholt in die Lüfte hebt, auch zeigt, dass auf dem Dach steht „Help“ oder „Fuck U“.

98 Tage später in dem etwas durchhängenden Mittelteil warten Gemma und Tom mit einer Spitzhacke auf denjenigen, der die Box bringt und den Abfall abholt, aber alles ist auf einmal da und auf einmal weg, wie es nur magische Zauberei kann. Tom wirft eine Zigarette auf den Rasen, der versengt und gelbe Erde freilegt. Das Kind (Senan Jennings) schaut auf dem Fernseher fraktale Muster. Tom und Gemma haben Sex, aus der Distanz betrachtet, wobei der beobachtende Junge wohl mehr sieht, wobei die Szene anders inszeniert und mit einem anderen Paar noch einmal vorkommt, als Gemma nach unten gezogen wird. Der Junge schreit oft, wird von Tom ins Auto gesperrt, von Gemma befreit. Er stellt Fragen, was ein Hund ist oder ein Traum. Von sich selbst sagt er „I am a mystery“. Sowie „I am

fucking disgusting“. Der Junge ist plötzlich verschwunden, kehrt zurück mit einem Buch voller Hieroglyphen. Gemma macht mit ihm ein Rollenspiel, wo der Junge darstellen soll, wen er getroffen hat, was er so nicht sagen wollte. Dabei bekommt er grosse Blasen in der Kehle, die auch bei den Zeichnungen im Buch vorkamen. Tom bezeichnet ihn als „it, not him“. Handelt es sich vielleicht um Aliens? Oder um Wesen mit künstlicher Intelligenz oder eine sonstige übernatürliche Spezies?

Tom gräbt immer tiefer, so kann er die Zeit totschlagen, was Gemma macht, ist nicht direkt ersichtlich, von Erziehung ist wenig zu spüren. Sie schläft bei dem Jungen, Tom im Loch. Die Spannungen beim Paar steigen, eskalieren aber nie. Einmal haben sie Freude, als das Radio funktioniert und sie auf der Strasse tanzen. Es gibt eine Schwarzblende, wenn eine neue Phase eingeläutet wird. Denn jetzt ist der Junge ein Mann (Eanna Hardwicke) und unnahbarer sowie noch künstlicher aussehend. Er sperrt die anderen sogar aus, verweigert dem kranken Tom die Medizin, nur meinend „Maybe it’s time he was released.“.

Ungewiss bleibt, woran Tom erkrankt: die ungesunde Lebensweise, die Übernachtung im Loch oder eine Vergiftung? V ist ein wunderbarer Film, der mehr Fragen stellt als Antworten liefert. Der Junge ist während des Tages abwesend, Gemma folgt ihm, aber jener bleibt unauffindbar und sie kommt immer wieder nur zu Nummer 9. Hat das noch eine biblische Assoziation?

Tom ist mittlerweile so schwach, es kommt zu einer positiven Aussprache mit Gemma, wo Tom sagt „I'm home right now", dann stirbt Tom, der Junge kommt mit einer Box, in der sich ein Leichensack befindet, in den er Tom einpackt. Einen solchen fand Tom bereits im Loch, neben dem, dass er Geräusche hörte, was seine Manie weitertrieb, zu graben. Tom wird ins Loch geworfen, wie Abfall. Gemma verfolgt den Jungen mit einer Spitzhacke, um ihn zu töten, aber das raubt ihr die letzte Kraft. Der Junge verschwindet in einer plötzlichen Öffnung unter dem Bürgersteig. Gemma folgt ihm, trifft auf eine Mutter (Danielle Ryan), andere Personen, viele Räume. Es ist sicher komisch, dass wohl unterirdisch weitere Personen wohnen, während oben die

Häuser leerstehen, zur Verrätselungsstruktur des Filmes passend. Zurück in Nummer 9 fragt sich Gemma „What am I?“ Der Junge kommt mit einem Leichensack, Gemma kann sich kaum noch auf den Beinen halten, liegt im Sterben und der Junge hat sie bereits eingepackt. Er erklärt, das Mütter sterben, nachdem sie ihre Kinder gross gezogen haben, aber Gemma wehrt sich: „I'm not your fucking mother.“ Der Junge: „What?”, Gemma: „I… said… i'm not… your… fucking… mother.”, der Junge: „Whatever.”. Und wirft den Leichensack in das Loch, schaufelt dieses zu. Er setzt sich in Toms Auto, das auf einmal wieder fährt, passiert das grosse Plakat, kommt zum Laden, in dem Martin im Sterben liegt und dem Jungen sein Namensschild gibt. Der Junge packt Martin in einen Leichensack, steckt diesen in eine Schublade, setzt sich hinter den Schreibtisch, als ein neues Paar eintritt.

9 ist nicht zufällig gewählt, es bedeutet das Ende eines Zyklus und der Anfang eines Neuen, genau was in ***Vivarium*** passiert. Die Namen haben Bedeutung: ein Vivarium ist ein Glaskasten für die Aufbewahrung von

Tieren. Yonder bedeutet jenseitig. V kann eine Kritik an der Immobilienbranche sein, an dem heutigen monotonen Bubbledenken, an der materiellen Orientierung der Menschheit. Verstanden als Allegorie ist das alles eine Warnung. Schliesslich streben jene nicht den Tod an sich an, brauchen die Menschen nicht als Energiequelle, tun jedoch nichts, um die Menschen am Leben zu lassen. Sind sie Sadisten, aber dafür sind die Gestalten zu emotionslos. Oder ist es ein Experiment, um die Grenzen dessen zu testen, was Menschen ertragen können? Sie rekrutieren nicht aktiv, sondern Kund*innen müssen sich melden. Dafür verlangen sie keine Zahlungen, haben dafür Ausgaben. Dass dieser schwierige Film keinen grossen Zuspruch erfuhr, zeigt das Box Office von $434,030, welches bei weitem nicht das Budget von €4 Millionen kompensierte. Und vielleicht muss man gar nicht interpretieren, sondern einfach stehenlassen. Oder uns einzig vor irreführender Werbung schützen.

You'll Never Find Me

Bell, Indianna & Allen, Josiah
Australien 2023

Phantastik/Killer; Zerebral-Komplex;

Ein Trailer bei Nacht, darin hockt der zuerst verschwommen gezeigte ältere Patrick (Brendan Rock), hört im Radio das Lied „Sleepwalk", das genauso läuft als der Blick der Kamera aus einem Auto herausgeht und bei heftigem Regen die Silhouette einer Frau offenbart. Patrick schaut eine Phiole an und stellt sie weg. Es gewittert und stürmt, als es um 2 Uhr nachts an der Tür heftig klopft. Das machen Kinder im Trailerpark öfters und Patrick verscheucht jene mit „Go away, fuck off". Aber das Klopfen lässt nicht nach, zögernd öffnet Patrick, und da steht eine regendurchtränkte junge Frau (Jordan Cowan), darum bittend, in die Stadt gefahren zu werden, dort wäre ihr Heim, was sich als Hotel herausstellt. Dies verwundert, denn sie ist arbeitslos genauso wie Patrick, von beiden lässt sich sagen, „story is strange". Sie führen tiefgründigere

Unterhaltungen, so dass Furcht und Aufregung gleichzeitig auftretende Emotionen sind, weswegen Menschen sich in gefährliche Situationen begeben. Patrick geht auf ihre Wünsche nicht ein, sein Auto sei kaputt, ein Telefon habe er nicht, gibt ihr Geld für das Öffentliche Telefon beim Parkeingang. Stattdessen gibt er ihr ein Handtuch und macht einen Tee, behauptend „You have a familiar face“. Er empfiehlt ihr zu duschen, was sie leicht irritiert in Unterwäsche tut, diskret legt er ihr ein Handtuch hin. Komisch ist die Menge von Dreck, die im Abfluss verschwindet, wozu sich rätselhaft Blut gesellt. Viel bleibt im Mysteriösen, dass sie vom weit entfernten Strand kam, dass der Parkeingang weit entfernt ist und jetzt verschlossen. Die Frau meint: „I'm just trying to work out what is actually happening here,”, das Motto für uns Zuschauer*innen.

Patrick wärmt eine Dosensuppe für sie, was doch kein Aufwand sei, die sie widerwillig konsumiert, fast alles schüttet sie in seine Schuhe, was er bemerkt. Als er den Topf reinigt, füllt sich der mit Blut. Er gibt ihr einen Pullover, den eine frühere Freun-

din bei ihm vergessen hätte. Seine alles andere als gute Situation wird klar, durch Aussagen wie „I don't sleep much", „it doesn't matter where you hide", „I'm afraid you've knocked on the wrong door.", „my thoughts are leaking into my life". Es kommen vor allem negative Gedanken, wenn man allein ist. Es klopft wieder, aber diesmal steht niemand vor der Tür. Sie lässt ihren Ohrring in den Abfluss fallen und beschuldigt ihn.

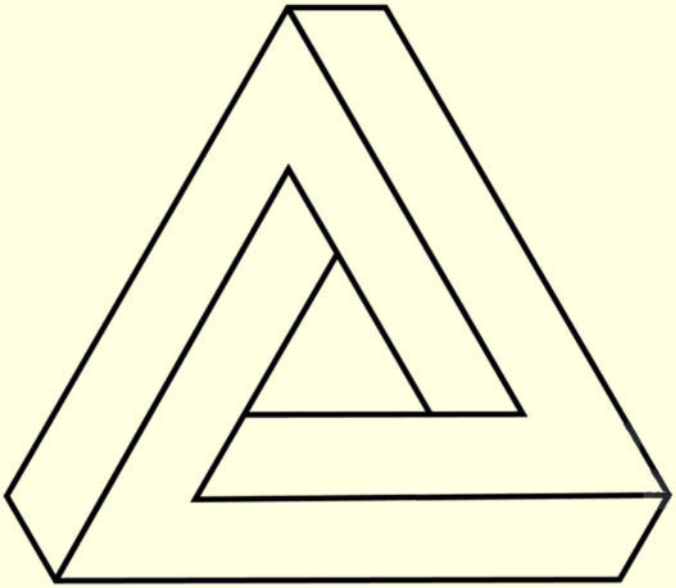
Es erfolgt ein Stromausfall und auf dem Weg zum Sicherungskasten sieht sie einen blutverschmierten Hammer und bluttriefende Narben auf dem Rücken von Patrick. Sie will die behandeln, aber findet ihren Ohrring im Medizinschrank. Mit ihr finden wir das komisch, dass sie unmittelbar gehen will, Patrick hält sie zurück und sie spielen Bullshit, wo man der anderen Person glauben muss, was sie sagt, so etwas wie Mäxchen. Patrick gesteht, gelogen zu haben, und auch sonst, denn er wäre verheiratet gewesen, hätte die attraktive, aber unglückliche Nicole an einer Tankstelle getroffen, wo sie ihn bat, ihr Chips zu kaufen. Nicole sei an einer Überdosis gestorben.

Woher stammt dann der Lippenstift an ihrem Glas? Dann klingelt ein Telefon, es gibt einige unbeantwortete Anrufe von Nicole. Und creepy wird es, als sie eine Tote unter einer Bettdecke findet. Mit dem blutigen Hammer versucht sie über das Dach zu fliehen, was wenig sinnvoll erscheint. Prompt fängt Patrick sie ein und füllt sie mit GHB ab. Ihr erzählend, wie er jene Frau tötete, die während eines Sturms ihn fragte, ob er sie fahren könnte. Sie hätte eine spezielle Tätowierung gehabt, die diese Frau genauso hat. Ist es die gleiche Frau oder eine nur gleich aussehende, wo gemeint wurde, dass sich Menschen immer mehr gleichen, nicht von der Hand zu weisen, durch die Sozialen Medien befeuert, was aber nicht erwähnt wird. Es ist zu hören „God isn't real". Plötzlich steht er inmitten all der getöteten Frauen, die Polizei klopft beharrlich an der Tür, einzig durch das Blaulicht angezeigt. Er öffnet nicht, aber sie hätten doch sicherlich die Tür aufgebrochen. Er versinkt in Dunkelheit, umgeben von Blut hört seinen Vater, wird von der Frau getrieben, die Whiskyflasche leer zu trinken. Patrick erwacht, hat er alles bisherige geträumt? Es

klopft und beim Öffnen der Tür rennen Kinder weg. Patrick lächelt, hält die leere Phiole mit GHB, die er wohl versehentlich leergetrunken hat. Die Kamera wendet sich nach draussen, um wohl nicht ansehen zu müssen, wie Patrick stirbt.

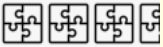
Wie kann ***You'll Never Find Me*** interpretiert werden? Ist die Frau ein Gespenst, welches ihn heimsucht oder handelt es sich um einen über 90minütigen Albtraum? Der Film ist klaustrophobisch, spielt praktisch nur im Trailer. Sehr atmosphärisch lässt uns der Film lange nicht los, vielleicht gibt uns der Titel einen Hinweis, dass wir nie die wahre Bedeutung des Gezeigten erfahren. Wer diesen Film findet zum Anschauen, wird durch ein tolles Seherlebnis belohnt.

2.2 Fremddeklarierte Puzzlefilme



Chasing Sleep

Chasing Sleep
Walker, Michael
Kanada/Frankreich/USA 2000



Horror; Phantastik;
Thriller/Psychologie; Verschwinden;
Krimi;

Es blubbert, was sich wie ein roter Faden durch den Film zieht. Hochschulprofessor Ed Saxon (Jeff Daniels in einer mässigen Performance) liegt im Bett, Höhle und Auge sind zu sehen, und erneut ein Eimer, in den Wasser hereintropft. Ed wundert sich, dass seine Frau Eve noch nicht heimgekommen ist, entgegen ihren Gewohnheiten. Er nimmt Pillen, was er während des ganzen Filmes tut – genau wie der Polizist und der Psychiater –, unter anderen leidet er unter Schlaflosigkeit, was jedoch trotz des Filmtitels ziemlich heruntergespielt wird. Ed spricht von persönlichen Problemen. Diese legen ihn lahm, so ignoriert er den Telefonbeantworter weitgehend, zur Türe geht er allerdings, wenn es klingelt. Der Ehefrau

Freundin Susie (Molly Price) ruft an, hinterfragt seine Sorgen, schlägt vor, das Krankenhaus anzurufen, aber da ist niemand mit dem Namen eingeliefert worden. Jetzt kommt die Polizei, mit Detective Derm (Gil Bellows), der mitteilt, dass ihr Auto gefunden wurde, aber dabei bleibt es. Ausser dass es in der Nähe des vorbestraften und gewalttätigen Lehrers George Simian (Julian McMahon) stand, der scharf auf Eve ist. Ed hat auch Probleme mit der Uni, dass seine Vorlesungen ausfielen. Deswegen kommt seine Studentin, Sadie (Emily Bergl), bei ihm vorbei, bringt Essen mit. Als Ed sagt, dass er verheiratet ist, muss sie zur Toilette, bleibt länger da, hat ziemliches Nasenbluten, wirft scheinbar ihren blutigen Sweater unters Bett. Sadie sagt von sich „I'm so weird", sie hätte Stimmen gehört, die von den Nachbarn kommen, die mal hör- und sichtbaren Sex haben, aber dann auch streiten miteinander. Dass ausgerechnet sie dann zum WC muss, hat damit zu tun, dass sie in Ed verliebt sein dürfte. Es hat natürlich ebenso mit ihren Einsamkeitsgefühlen zu tun, denn seit sie studiert „I don't have

no friends“, vorher schon, nicht ungewöhnlich in einer neuen Stadt.

Ed wird ins Krankenhaus gerufen, dort liege seine Frau, aber die ist schon älter, brüllt nur „Go to hell”. Ähnliches sagt Ed am Telefon, als die Uni anruft, er hätte einen Termin beim Dekan, mit „Fuck yourself” reagiert Ed wütend und verärgert, schmeisst das Telefon in die Ecke. George kommt vorbei, meint „I want to kill you”, schlägt ihn nieder. Darauf findet Ed unter dem Bett einen Finger, versucht ihn in der Toilette zu entsorgen, aber der geht nicht unter, stattdessen kommt eine milchigsamenastige Masse hoch. Mit der Reinigung der Toilette hält sich ***Chasing Sleep*** dran, geht da aber nicht so weit wie in **Street Trash**, es ist weniger ekelig als surreal. Und was bedeutet das, hat Ed einen Mord begangen? Für mich ist es gut denkbar, dass er seine Frau umgebracht hat, aufgrund von deren Affären. Ed hat nämlich ein Magazin namens „Killer”. In einer späteren Szene kriecht der Finger gar über den Boden. Entweder ist das übernatürlich oder es könnten Halluzinationen sein, dann müsste der Finger eine Bedeutung haben. Derm

findet das blutgetränkte Sweatshirt und auch das Tagebuch von Eve, von der Ed nichts wusste, obwohl sie das in der Nachttischschublade aufbewahrte. Darin äussert sie sich ambivalent gegenüber Ed, nicht ungewöhnlich, auch Abscheu und Furcht. Ed will keine weitere Untersuchung der Polizei „I need to be alone“, ihm ginge es nicht gut, diese akzeptiert das, ohne die Beweismittel sicherzustellen, was fragwürdig ist. So verbrennt Ed das Tagebuch, spült die verkohlten Seiten die Badewanne hinunter.

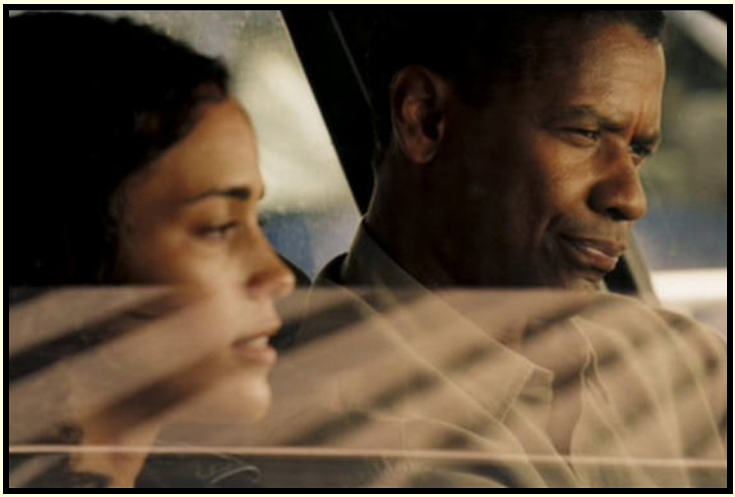
Von Derm empfohlen besucht ihn der Psychiater Geoffrey Costas (Zach Grenier), Ed lehnt zuerst ab, will dann stärkere Schlaftabletten, die Geoffrey verschreibt. Zum Glück kommt Sadie vorbei, die das Rezept einlösen geht, denn fast alle spielt sich in Eds Haus ab, es gibt ganz wenige Szenen, die ausserhalb spielen. Sadie rät, keineswegs Alkohol und Tabletten gleichzeitig zu nehmen, doch Ed hört nicht auf sie, es wird nicht gezeigt, dass er Beschwerden hat, aber schlafen tut er genauso schlecht. Susie kommt vorbei, ist leicht irritiert, als sie Sadie erblickt, Ed schickt sie weg, mei-

nend, Sadie wäre nur eine Studentin. Nichtsdestotrotz bekundet Sadie ihre Zuneigung, sagt „You're not really married", die Küsse gehen von ihm aus, sie gibt sich hin, es kommt wohl nicht zum Vaginalverkehr, aber sie ziehen ihre Oberteile aus, Ed erscheint zu abgelenkt. Sie beenden das in einiger Harmonie, Sadie entschuldigt sich später dafür, für Ed ist es ok. Das ist es weniger, als Derm anruft, sie hätten die Leiche von Eve gefunden, die Ed in eine Krise stürzt.

Zum Glück kommt Geoffrey vorbei, mit deren Frau genau das gleiche passiert ist, genauso mitteilend, dass traumatische Erlebnisse oft mit Schuld verbunden sind. Ist das eine frühere Szene, wo Ed sich ein Beispiel daran nimmt? Die Polizei korrigiert, dass sie keine Leiche gefunden haben. George kommt vorbei, öffnet gewaltsam die Tür, Ed nach dem leben trachtend, was sehr undeutlich gezeigt wird, nur das blutige Messer ist besser zu sehen. Ed sinkt nieder hat blutige Hände, sagt „It wasn't me". Er schluckt alle Pillen, die er hat, gegenüber Derm jede Tötung verneinend, selbst wenn die Badewanne voller Blut ist. Am Ende

spielt Eve Klavier, während in einer früheren Szene unklar ist, ob das Klavier allein spielt oder dies extradiegetisch ist. Letzte Einstellung ist ein Blick in eine Höhle.

Das Klavierspielen von Eve: ist das eine positive Erinnerung, etwas Aufgesetztes oder ein Plottwist à la **The Sixth Sense**? Hat Ed gar eine komplexe Identitätsstörung, oder hat er alles nur geträumt? Im letzteren Fall würde der Film keinen Sinn machen, der einiges enthält, was einer Erklärung harrt. Hat George Eve getötet, damit er sie ganz allein besitzt? Oder Ed, damit George sie nicht besitzt? ***Chasing Sleep*** wirkt unausgegoren, ist praktisch linear erzählt. wenn auch die Tagline heisst „The nightmare begins when you open your eyes…“, gibt es in dem Film kaum erschreckende Szenen.



Déjà Vu

Déjà Vu
Scott, Tony
USA 2006

Science-Fiction/Zeitreise; Krimi; Terrorismus;

New Orleans, aus dem Bus aussteigend, auf die Fähre gehend, Matrosen und ihre Familien wollen Mardi Gras geniessen, länger wird Freude und Spass gezeigt. Ist es ein schlechtes Omen, dass einem Kind die Puppe ins Wasser fällt? Worauf eine Explosion 543 Menschen tötet. Man ist sich nicht sicher, ob es ein Unfall war. Aber ATF Special Agent Doug Carlin (Denzel Washington) entdeckt Hinweise auf eine Bombe und die Leiche von Claire Kuchever (Paula Patton), „she died before the explosion“. In seinen Recherchen erfährt Doug, dass sie das ATF-Office angerufen hat, wohl weil sie missbraucht wurde.

Dougs bisherige Erkenntnisse imponieren, so dass FBI Special Agent Paul Pryzwarra (Val Kilmer) ihn einlädt, an einem von Dr.

Alexander Denny (Adam Goldberg) geleiteten Spezialteam für das Bombenattentat mitzuwirken. Diese benutzen das Überwachungsprogramm „Snow White“, mit dem sie aufgrund von Satellitenaufnahmen Ereignisse verfolgen können, die 4.5 Tage zurückliegen. Das ist vielleicht noch nicht einmal so sensationell, aber dass sie alles sehen und hören, was man in der eigenen Wohnung tut und spricht schon, die totale Überwachung. Über dieses System erfolgen einige Diskussionen, die durchaus interessant sind, wie auch die Erfolgschancen. Natürlich die Kernfrage: „You cannot change the past, it’s absolutely not possible“. Dennoch erfahren sie, dass einer bei Claire anruft, der ihren Wagen kaufen will, obwohl das nicht verdächtig sein muss. Nun soll der Aufenthaltsort des Verdächtigen zu Dougs früherem Selbst geschickt werden, aber das bekommt sein Partner Larry Minuti (Matt Craven) zuerst mit, startet, aber wird bald erschossen, Doug kann eingreifen, und retten, aber Minuti stirbt dennoch. Mit einem speziell mit Snow White ausgerüsteten Auto gibt es ziemliche Action, etliche Karambolagen, aber für Doug

hat das keine Konsequenzen, hier schon wirkt die Zeitreise. Doug sieht die Möglichkeit, dadurch schon jemand zu fangen, bevor er ein Verbrechen begeht, was ähnlich in **Minority Report** erfolgte.

Der Terrorist wohnt in einem heruntergekommenen, unordentlichen Gelände. Er wird als Carroll Oerstadt (Jim Caviezel) identifiziert und festgenommen. Er bezeichnet sich als „patriot“, dem allerdings der Eintritt ins Militär verweigert wurde. Seinen Hass kanalisiert er, indem er die Fähre in die Luft jagt, gesteht dass er Minuti und Claire tötete, verhält sich durchaus kooperativ. Für die Regierung ist der Fall damit abgeschlossen, aber Doug will in die Vergangenheit, um den Tod von Claire und das Attentat zu verhindern. Dabei dürfte er sich auf der sicheren Seite finden, denn es sollte ausgeschlossen sein, dass ein Zeitreisender stirbt. Es stellt auch weniger ein Paradox dar.

Doug wird in eine richtige Zeitmaschine gesetzt, wacht im Krankenhaus auf, stiehlt einen Krankenwagen, rast zum Versteck von Carroll, durchbricht das Gitter. Immerhin kann er Claires Tod verhindern, Carroll

schiesst auf Doug, flieht mit der Bombe. Doug bringt Claire in ihre Wohnung, aber sie bedroht ihn, obwohl er ihr Leben rettete, wenigstens ruft sie ATF an, um Dougs Identität zu bestätigen, jener Anruf am Morgen des Attentats. Bei der Fährstation werden die Anfangsszenen wiederholt. Dort wartet Carroll mit dem Bombenauto, in das er Claire festbindet. Die übliche Schiesserei, Doug lenkt Carroll ab mit Informationen aus dem künftigen Verhör, wobei es Claire gelingt, Carroll zwischen zwei Autos festzuklemmen, dass Doug ihn erschiessen kann. Die kopflose, blinde Polizei schiesst auf den Retter – wie in **Night of the Living Dead** –, aber Doug bleibt keine andere Wahl, als das Auto in den Fluss zu fahren, damit die Bombe dort explodiert, was sie auch tut, die Fähre bleibt verschont. Diese überfährt das Auto, ansprechende Szenen, Claire kann sich befreien, Doug kann sich nicht retten. Aber auf dem Pier, wo die gestresste Claire hockt, kommt Doug auf sie zu, was immer noch in der Vergangenheit liegen muss. Kann die Zeitmaschine mehrfach replizieren?

Ein ehrbares Unterfangen, ein Attentat zu verhindern, eingekleidet in einen actionbefrachteten Science-Fiction-Film. Alles ist weitgehend klar inszeniert, man kann dem Ganzen gut folgen. In New Orleans selbst gefilmt nach dem Hurrikan Katrina spielte ***Déjà vu*** $180.6 Millionen weltweit ein, bei $75 Millionen Budget, was ihn zum 23. erfolgreichsten Film 2006 machte. Dabei wurde der Titel etwas zu wörtlich genommen, – er ist ebenso nicht ganz passend –, es fehlt an innovativen Ideen.

Dream House

Dream House
Sheridan, Jim
Kanada/USA 2011

Phantastik/Künstler; falsch Beschuldigt; Kinder; Gespenst;

Will Atenton (Daniel Craig) ist ein gefeierter Verleger, der nun aber genug davon hat und sich aufs Land zu seiner Familie, seine Frau Elizabeth 'Libby' (Rachel Weisz) und seine beiden Töchter, die 5-jährige Katherine 'Dee Dee' (Claire Geare) und die 7-jährige Beatrice 'Trish' (Taylor Geare) zurückzieht. Will wirft Schneebälle, während Libby versucht, ihn telefonisch zu erreichen. Seine Töchter erschrecken und überraschen ihn, das Ehepaar küsst und liebt sich intensiv, ohne dass ***Dream House*** freizügig wäre. Schon in der ersten Szene schneite es, auch jetzt liegt Schnee, der kanadische Anteil.

Der von Ann (Naomi Watts) getrenntlebende und ungehalten wirkende Jack Patterson (Marton Csokas) nimmt seine Tochter Chloe (Rachel G. Fox) mit, schaut Will

komisch an. Im Folgenden mehren sich mysteriöse Vorkommnisse: etwa mehrere Größenangaben an der Tür, eine furchterregende Männergestalt vor dem Fenster samt, dass es etwas dagegen knallt, Schritte im Schnee, nächtliche Geräusche, ein Männlein steht im Walde, und Will bricht ein, das gesamte Spektrum von Gruselfilmen. Will wundert sich und geht zur Polizei, die wenig hilfreich ist. Im Keller haben es sich Punks gemütlich gemacht, einer sagt „he's back". Und Deedee schnappt von den Nachbarn auf „Everybody who lives in this house gets killed", ein Verrückter oder ein Gespenst? In diesem Haus brachte vor 5 Jahren der Vorbesitzer Peter Ward (Daniel Craig) seine Familie um und wurde anschließend in die Psychiatrie eingewiesen. Der rationale Will beginnt, über die Vergangenheit des Hauses und seine Bewohner zu recherchieren. Die emotionale Libby sorgt sich: „There is something wrong with this house." Will, auch furchtlos, schnell handelnd und pragmatisch, meint: „No, Libby, there isn't. Look, we'll do whatever it takes, okay? We'll hire a priest." Libby: „Hire a priest? Where do you do that?"

Will: „Well, like… oh, a witch doctor, whatever… I don't know. We'll fengshui the place. It's our house. Hmm? There's joy in this house. There's real joy in this house. You're in it, so…". Dass die Mädchen verschwunden sind, ist nicht weiter tragisch, denn sie fanden ein Geheimversteck, wo sie dann mit Puppen spielen, wovon die ein oder andere im Keller lag. Ann kommt und bringt ein Stew, aber auf die Frage „Do you know the people who lived there?" gibt sie keine Antwort.

Alles lässt Will keine Ruhe, er geht in die Psychiatrie Greenhaven und wird quasi von einem Patienten begrüsst: „I knew he'd be back.", der Polizist: „The even numbers always come back." Und wird von etlichen erkannt, es gibt zahlreiche Hinweise. Will geht zu Zimmer 308, dort ist ein Foto seiner Familie, ein Mann kommt, demgegenüber er Todesdrohungen ausstößt. Bei dem Gespräch mit dem Direktor der Nervenheilanstalt Dr. Medlin (Brian Murray) bekommt die Geschichte eine fatale Wendung. Medlin: „Alright, now I want to show you something I showed you earlier. From five years ago." und spielt ein CCTV Recording

mit einem gewalttätigen Mann, Ann ist ebenfalls im Hintergrund. Als jener Tobende im Close-Up gezeigt wird, ist Will geschockt „That's not… Peter Ward. That's… that's me." Medlin: „You lived in this institution for five years, Peter.", Will: „No. Um… that's, that's ridiculous. I… I'm not Peter Ward. I'm Will Atenton.", Medlin: „That's the name you gave yourself. W1-1L becomes Will. The numbers 8-10-10 become Atenton. Will Atenton.". Hätte doch besser Atenten gehiessen, oder?

Sind alles also lediglich Halluzinationen eines mental instabilen Patienten aufgrund einer nicht bewältigten Schuld? Will schaut entgeistert und kehrt in sein nun verwaistes Haus zurück. Dieses wird ebenso abgeriegelt, wie dass Will in der Badewanne Erinnerungen hat, dass er zerfällt. Natürlich bricht er ein. In einer Szene haben die Mädchen gesundheitliche Probleme, Libby verlangt, dass Will ihr mehr hilft, es kommt zum Streit. Will zeigt ihr die Schusswunden: „They're dead" und „You are dead". Kann man das Toten sagen, haben die ein Bewusstsein? Will besucht seine Psychiaterin, Dr. Fran Greeley (Jane Alexander). Sie

veranlasste seine kürzliche Entlassung aus der Psychiatrie, da „there is no evidence against you“. Will ist fest entschlossen, den Mörder zu finden, auch wenn er es selbst sein sollte, eine bemerkenswerte Einstellung.

Deshalb stellt er Ann erneut zur Rede. Will will wissen: „How did she die, Ann? Tell me how she died.”, Ann: „Libby loved you. She’d want you to let her go. You have to let her go now, Peter.”. In einer Rückblende sehen wir den Tathergang. Jack heuerte vor 5 Jahren den Auftragsmörder Boyce (Elias Koteas) an, um Ann zu töten, weil diese ihm nach der Trennung das alleinige Sorgerecht für Chloe verweigerte. Boyce verwechselte das Haus und tötet Libby und ihre Kinder, Libby zielt ebenfalls auf Will. Plötzlich erscheint Jack in der Tür, um die geplante Tat zu vollenden. Warum erst jetzt, hat die Rückkehr von Will etwas damit zu tun? Er schlägt Will zusammen, fesselt Ann an ein Gatter im Keller und zündet das Haus an. Die tote Libby verfolgt das Geschehen als Geist aus dem Hintergrund und drängt ihren Mann, den sie nun Peter nennt, aus der Bewusstlosigkeit zu erwa-

chen, um sich und Ann vor den Flammen zu retten. Jack erschiesst Boyce, stirbt selbst in den Flammen. Peter bringt Ann gerade noch rechtzeitig aus dem brennenden Haus, dann kehrt er noch einmal zurück, um sich von Libby und den Kindern zu verabschieden, die noch als Geisterscheinung im brennenden Haus weilen, die Flammen können ihnen nichts anhaben. Am Ende ist Peter zurück in der Großstadt und sieht, dass sein Buch mit dem Titel Dream House zum Bestseller wurde.

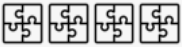
Schon in den Anfangsszenen steckte Will ein Buch „Dad's Dream House" ein, das selbst wieder im Haus vorkommt. Und zudem erzählt er ihnen eine Geschichte: „Once upon a time, there were two little girls who lived in a house.". ***Dream House*** hat verschiedene Wendungen, auch Pfade, die nicht betreten werden, etwa wie ein Schwerverbrecher sich unter andere Identität ein neues Leben aufbaut, wie es in **A History of Violence** geschehen ist. Währenddessen stellt sich die Frage, warum der Killer frei herumläuft?

In der Tradition von **The Sixth Sense** (1999) und **Los Otros** (2001), aber keines-

wegs diese plagiierend. Der Film ist nicht vorhersagbar, was ihm zugutegehalten werden muss. Die Musik von John Debney ist zurückhaltend. Jump Scares gab es für mich keine, dennoch gibt es eine gruselige Atmosphäre. Craig zeigt Verletzlichkeit und Zweifel. Der Titel mag zynisch sein angesichts der Ereignisse, stellt Peters Wunschvorstellung dar. Es geht darum, wie wir uns mit der Vergangenheit eines Hauses auseinandersetzen, inwieweit Einflüsse aus der Vergangenheit wirksam sind.

Edge of Tomorrow

Edge of Tomorrow
Liman, Doug
USA 2014



Science-Fiction/Alien; Invasion; Zeitreise;

Krakenartige Aliens namens Mimics brachten das kontinentale Europa total unter ihre Kontrolle, ein Grossteil der Bevölkerung ist ausgelöscht. Es tobt ein heftiger Krieg, obwohl es meist nicht danach aussieht, die Landschaft ist weitgehend unversehrt, obwohl Gebäude durchaus zerstört sind. Das Ganze erinnert an die Wirkung der Neutronenbombe. Major William Cage (Tom Cruise), ein Werbefachmann, der Public Affairs Officer der US-Armee ist, wird zu den NATO-geführten United Defense Forces (UDF) in London gebeten zu General Brigham (Brendan Gleeson). Dieser startet die Operation Downfall an der Normandieküste, was Cage filmen soll, wozu dieser keine Lust hat und ebenso denkt, Bingham wäre nicht zuständig für ihn, sowie „I'm not a

soldier, really“. Cage droht bei Opfern den General im schlechten Licht zu präsentieren, was dieser sich natürlich nicht gefallen lässt. Verhaftet wird Cage in Handschellen zum Heathrow Airport gebracht, wo er auf dem Boden liegend von Master Sergeant Farell (Bill Paxton) aufgefordert wird „On your feet, maggot!“, der ihn gleich als Betrüger und Deserteur entlarvt und ihn als Rekrut zum J Squad zuweist, wo er sich völlig deplatziert fühlt. Cage ist perplex, stellt sich dumm an und ist unwissend, hat sichtbar totale Angst, als sie über der Normandie abgeworfen werden. Während viele Flugzeuge abstürzen und viele der Soldaten ums Leben kommen, schafft es Cage immerhin, einen grossen „Alpha“ Mimic mit einer Mine zu zerstören, wobei er von dessen Blut überschüttet wird. Cage wacht plötzlich am vorherigen Morgen in Heathrow auf, was sich immer wieder wiederholt. Schnell erkennt Cage die Zeitschleife und kennt die Zukunft und er wird auch immer besser im Kämpfen, hat es gelernt. In einem Loop rettet er Sergeant Rita Vrataski (Emily Blunt), eine extreme populäre Supersoldatin, genannt „Full Metal Bitch“

und „Angel of Verdun“, wo sie hunderte Mimics abschlachtete. Anfangs bereits werden Werbetrailer von ihr gezeigt und ihr Bild ist auf dem Bus, den Cage als erstes sieht, wenn er aufwacht. Er will sie wiedersehen, die ihm bedeutete, es sei so weit, wenn er „wakes up“. Cage flieht und sucht sie auf, nicht zuletzt, weil die anderen ihm nicht glauben und sie so ins offene Messer laufen und stellt fest, dass sie die gleiche Fähigkeit „to reset“ hatte, welche sie allerdings nach einer Bluttransfusion verlor. Rita macht Cage mit Dr. Carter (Noah Taylor) bekannt, einem früheren Physiker der Regierung, der Cage direkt testet, ob ihm zu trauen ist. Carter erklärt, dass die Mimics eigentlich ein einziger Organismus sind, die im Falle eines Todes imstande sind, die Zeit zurückzudrehen – und damit die Fehler des vorherigen Males zu kennen bzw. das Verhalten des Feindes vorher zu wissen, eine interessante Variation des Zeitreiseparadoxes, welches jedoch hier keinerlei Lösung erfährt, sogar zu Endlosschleifen führen müsste. Cage erfährt „visions“ des Masteraliens’ Bienenstockhirns, dem Omega unter einem Staudamm in den bayrischen Alpen,

wo er diesen nicht antrifft. Es gibt weitere Schleifen, die im Desaster enden. In einem Bauernhaus in Frankreich gibt Rita auf „Why does it matter what happens to me?", was Cage nicht zulassen will „I wish I didn't know you, but I do.". Er kennt sie bestens, sie blickt ihn lange an. Aber nichts ist endgültig. Sie setzen Brigham unter Druck und führen ihn an der Nase herum, ihnen einen Transponder auszuhändigen, der die Lokalisation des Omega bekannt gibt, wenn injiziert in ein Wesen mit reset ability. Soldaten wollen die beiden aufhalten, aber sie fliehen durch die Tiefgarage, währenddessen Rita den Transponder in Cages Bein stösst, wobei er sieht, dass Omega sich unter der Glaspyramide beim Louvre befindet. Cage wird gefangen genommen vom UDF und bekommt eine Bluttransfusion. Bei der Erstürmung des Louvre hilft ihnen der J Squad. Bevor ein Alpha sich über Cage hermacht, kann dieser eine Granate in den Mund des Omega werfen, was ihn und alle anderen Mimics zerstört, aber dabei absorbiert Cages Körper das Blut. Cage ist wieder bei Bingham, der den Sieg verkündet, und dann in Heathrow, wo er

auf Rita zugeht, die fragt „Yes? What do you want?", ihn nicht erkennend.

Die Idee, dass Aliens die Zeitreise ermöglichen, ist originell, während es mit der Begründung hapert. Natürlich ist man dem Feind überlegen, wenn man die Zukunft kennt. Aber das Ganze geht ebenso mit Präkognition, da muss man keine schwer nachvollziehbaren Konzepte generieren. Es gibt raffinierte Methoden der Aliens, wie Verdun „We were allowed to win", um die Menschen in falscher Sicherheit zu wiegen. Andererseits erstaunt, dass sie sich dann mit der Axt oder Gewehrstößen ins Jenseits befördern lassen. Außer dem reinen Zerstörungswillen gibt es keinen Hintergrund und weder die Absicht noch die Ziele der Aliens sind klar. Sie warten im Untergrund und schlagen irgendwann zu, sind schnell, wenigstens sind sie sehr gut animiert.

Auf der Gegenseite das Militär, dem die Phalanx aus Rita und Cage gegenübersteht, die den Schwerpunkt von ***Edge of Tomorrow*** ausmacht. Farell ist der typische Armeeschleifer, der relativ gnadenlos eine fatalistische Einstellung pflegt: „Drop or die!", von Cage gefragt: „What day is it?" „For

you? Judgement day." Cages Verwirrung nach dem Aufwachen deutend „I think I get it, what was it? Poker Night? Bachelor Party?" Im Flugzeug zeigt er ein gewisses Verständnis „Two minutes to drop, it's alright to be scared. Remember, there is no courage without fear.", was er gleich soziologisch analysiert: „Battle is the Great Redeemer. It is the fiery crucible in which true heroes are forged. The one place where all men truly share the same rank, regardless of what kind of parasitic scum they were going in.". Sein Team zwingt er, die Spielkarten zu essen, weil er das Spielen verboten hat, aber die scheinen seinen Soldaten zu schmecken. Das J-Squad besteht aus prägnanten Typen, wie Griff (Kick Gurry), Kimmel (Tony Way) oder Nance (Charlotte Riley), die einen gelangweilten Eindruck machen. Oder Skinner (Jonas Armstrong) makaber: „Hey Mate! I think there's something wrong with your suit, There's a dead guy in it". Bingham wird negativ dargestellt, dick, mürrisch, störrisch, ist er der typische Schreibtischtäter. Er sei mental nicht in der Lage, den Feind zu bekämpfen.

Das Militär kommt alles andere als gut weg in dieser militaristischen SF.

Basierend auf dem Japanischen „All You Need Is Kill“ by Hiroshi Sakurazaka ist EOT ähnlich einem Computergame. Die Episoden der Zeitreise werden immer kürzer, auch um der Langeweile und Wiederholung zu entgehen. Latent wird anfangs auf die Konkurrenz USA-Großbritannien verwiesen, wo Cage fragt: „Are you an American?” und Farell das ad absurdum führt: „No, *sir*. I’m from *Kentucky*.” Ebenso lustig ist, wie aufgefordert wird „please lock doors“, aber am Van fehlen diese, Rita koppelte ebenfalls nicht den Wohnwagen ab, indem ein Mimic hockt. Manche von deren Attacken erinnern an Slapstick. Besonders anfangs dominiert der ironische Ton, der freilich nicht durchgehalten wird, aber dem Film eine gewisse Schwere nimmt. Dazu trägt ebenso bei, dass die Action wohldosiert kommt.

In ***Edge of Tomorrow*** wird die Invasion vorausgesetzt, aber in **War of the Worlds** fängt sie erst an, obwohl sie hier aus dem Boden kommen. **Looper** hatte zwar keine Aliens, aber immer wiederholte Zeitschleifen. Und natürlich **Groundhog Day**, wo die

beiden wichtigsten Frauen gleich heißen. Dann sind die Assoziationen an den D-Day überdeutlich und mit Verdun wird ein weiterer geschichtsträchtiger Ort erwähnt, aber das wird keineswegs reflektiert, ist übergestülpt. Da kommt dann **Saving Private Ryan** in den Sinn und hier muss Cruise oft genug in den Sand beißen.

Enter Nowhere (aka The Haunting of Black Wood)

Enter Nowhere

Heller, Jack

USA 2011

Phantastik/Zeitrutsch; Gangster; Verschwinden;

Jody (Sara Paxton) und ihr Freund Kevin (Christopher Denham) fahren in einem roten Cabriolet durch die Gegend, stilisiert gefilmt mit dem Blick aufs Detail – und auf ihre Beine. Das Pärchen küsst sich, und dann überfallen sie einen Laden und verlangen vom Besitzer (Jesse J. Perez), dass er den Safe öffnet. Jener teilt mit, dass ihr nicht gefallen wird, was drinnen ist. Jody versteht keinen Spaß, und erschießt ihn, was wir nur hören, aber nicht zu sehen bekommen, der Screen wird dunkel.

Gleichzeitig als Kontrast dazu ein Wald, Samantha (Katherine Waterston) rennt verängstigt und nervös durch diesen. Bis sie zu einer Hütte kommt, die verlassen scheint, aber sie findet in einem Rucksack einige

Krümel, die sie gierig isst. Ihrem Auto ist das Benzin ausgegangen und ihr Mann wollte Benzin holen, ist aber nicht zurückgekehrt. Zurückkehren tut Tom (Scott Eastwood) mit dem Gewehr, aber Samantha versteckt sich. Sie lernen sich doch kennen und Tom nimmt sich Samantha an. Tom setzte sein Auto in den Graben und findet ebenfalls den Weg nicht. Sam muss kotzen, wohl weil sie schwanger ist, und Tom bricht ein. Ferner sind Schüsse zu hören. In der Hütte gibt es zwar ein kleines Kettenkarussell und das Funkgerät ist außer Betrieb, aber weder ein Telefon noch ein Badezimmer. Danach fragt Jody gleichfalls, die bewusstlos vor der Hütte liegt. Jody bedroht sie und Sam fordert „You don't have to be so rude". Sie erzählt, dass Kevin sie rausgesetzt und stehengelassen hat und betont „You're nothing like me" und sie ist tatsächlich ein anderer Charakter, im Haarschnitt und Kleidung burschikos, im Verhalten offensiv, zickisch und zynisch. Eine Gemeinsamkeit von Jody und Tom ist, dass sie es ankreiden, dass die schwangere Sam raucht, aber Jody raucht ebenfalls. Tom ist sich der Situation am ehesten bewusst, der

Prekarität „„„I'm just a guy with one thing on my mind survival."„, während Sam nur zu ihrem Mann zurückwill und sich Jody am ehesten in Opposition übt. Obwohl sich Tom von der Hütte entfernt, ist er bei der Hütte, ein erster Hinweis auf die Zeitfalle. Jody und Sam weinen, eine gewisse Ausweglosigkeit ist ihnen bewusst. Wenigstens haben sie Wasser und ein wenig zu essen. Sam offenbart, dass sie auf einer problematischen Mission ist, denn „They're jewish, I'm catholic", was sie seit Kurzen weiß, jedoch ihre Schwiegereltern noch nicht wissen. Wiederholt verliert Jody ihren Geldbündel und Tom fordert „I make it my business", obwohl Jody betont „This is my business". Aber was macht man mit Geld, wenn es nichts zu kaufen gibt? Zumindest gesteht Jody den Überfall.

Jetzt nimmt ***Enter Nowhere*** eine andere Wende, denn die aus Virginia stammende Sam ist sich sicher, dass sie auf dem Weg nach New Hampshire ist, die von Detroit kommende Jody, das sie sich in Wisconsin befindet, während Tom sich in von Oklahoma City kommend in South Dakota wähnt. Alle sind sich absolut sicher, und

„This doesn't make sense". Noch stranger ist, dass es für Samantha 1962, für Jody 1984 und für Tom 2011. Dazu werden Details eingespielt, eine Zeitung vom November 2011, ein Kleideretikett von 1984 oder die Banknoten aus der Zukunft. Sie wandern los von der Hütte und Sam entdeckt was im Boden, was zu einem unterirdischen Bunker führt, wo es Essen, Wein und eine Karte gibt. Plötzlich taucht eine weitere Person auf, der deutsche Soldat in Uniform Hans (Shaun Sipos), der alle fesselt. Samantha spricht deutsch, aber kann Hans nicht überzeugen. Erst als er bei allen ein ähnliches Amulett findet. Hans will unbedingt wissen „Woher hast du das?", denn die Amulette zeigen ein Bild seiner Frau. Allgemeines Misstrauen besteht. Darauf kommt die Erkenntnis, dass Samantha die Tochter von Hans ist – worauf sie ihre Strategie aufbaut, obwohl sie gleichaltrig erscheinen – und Jody ihre Tochter, die ihrerseits Tom gebärt. Sams Vater wurde während eines Luftangriffs in Polen getötet, prompt überfliegt ein Flugzeug den Ort. Sam denkt, Jody ist ihre Tochter da ihr Mann Adam Cohen während des Vietnam

Krieges starb. Sie selbst sei während der Geburt verstorben, während Jody von Adams Eltern erzogen wurden, wobei der alkoholabhängige Grossvater Jody missbrauchte. Für Tom ist Jody seine Mutter, die exekutiert wurde, weil sie seinen Vater Kevin und den Verkäufer tötete. Samantha glaubt, dass ihre Mutter im Kindbett gestorben ist. Das alles weist auf eine Geisterhütte hin. Zudem bekommen wir Träume serviert: Sam gebärt allein und hilflos Jody, Jody bekommt eine tödliche Injektion; Tom tötet einen ihn betrügenden Priester, bevor er Suizid begeht. Sam findet heraus, dass sich alle in Wieluń 1945 befinden, wo Hans starb. Wenn sie das verhindern könnten, würde alles nicht geschehen.

Hans bedroht sie, denn „Ich muss meine Mission erfüllen. Ich bin kein Nazi, ich bin ein Soldat“. Er macht Anstalten, Gewalt anzuwenden, aber das Messer braucht er, um einen Apfel zu schälen und die Pistole steckt er in die Tasche. Immerhin wird Jody getroffen. Sam überzeugt Hans, in den Bunker zu gehen, sie stürzt und verletzt sich, Hans bringt sie in den Bunker. Es mehren sich Schüsse, und Flugzeuge tau-

chen am Himmel auf, bombardieren das Gelände, um die Hütte herum brennt es, diese explodiert. Es könnte nun 1945 sein, während Samantha, Tom und Jody sich auflösen. Jetzt ist Jody wieder im Laden, erinnert sich an den Überfall 1985, bezahlt ihre Waren. Sie trifft draussen auf Kevin Banks mit seiner neuen Freundin (Leigh Lezark). Die Szene repliziert sich, der Schuss ist nur zu hören. Durch eine Zeitung erfahren wir, dass Hans den Luftangriff überlebt hat, dass er in die USA auswanderte, ein Philanthrop wurde, 1985 starb. Sam überlebte das Gebären, nach dem Schuss wird in eine Villa geblendet, wo Jody mit Samantha über einen Steg zum Strand geht.

Alle erfahren Visionen, die ziemlich unscharf sind, am Ende etwas klarer werden. Bis auf das ziemlich konventionelle und von Kämpfen dominierte Ende ein guter Film, der gerade in der ersten Hälfte ruhig das Mysterium aufbaut, die noch gehörig einheizt, bevor dann kommt, dass alle familiär zusammenhängen. Erwähnt wird, dass wenn einem Charakter etwas angetan wird, dass das Auswirkungen auf alle hat. Über weite Strecken geschieht nichts, eine Aus-

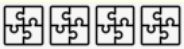
weglosigkeit kommt nicht zur Geltung. Man hätte auch zeigen können, wie die drei zur Hütte gelangen, anderes hätte stärker visualisiert werden sollen. Zum Teil reden sie undeutlich. Es ist eine konventionelle Angelegenheit, dass man durch Reisen in der Zeit die Vergangenheit ändern kann. alles wirkt konstruiert, geschieht wie zufällig. Trotz allen sehr viel ruhiger als **The Evil Dead** oder **Cabin Fever**. Die Geschichte ist an sich linear erzählt, aber löst die Raumzeit auf. Wirklich ein Eintritt ins Nirgendwo.

Hide and Seek

Hide And Seek – Du kannst dich nicht verstecken

Polson, John

USA/Deutschland 2005



Phantastik; Thriller/Psychologie; Besessenheit; Kinder; Suizid; Gespaltene Persönlichkeit; Kindstod;

Nach dem Suizid seiner Frau Alison (Amy Irving) zieht der Psychologe David Callaway (Robert De Niro) mit seiner Tochter Emily (Dakota Fanning) nach Woodland aufs Land, 2 206 Einwohner, wo es ausserhalb der Saison sehr ruhig sein soll. Das ist nicht der Grund, warum die traumatisierte kleine Emily eine imaginäre Freundschaft zu einem Charly pflegt, was dem Vater überhaupt nicht gefällt und was er nicht gut findet. David lernt die frisch geschiedene Elizabeth (Elisabeth Shue) kennen, die jetzt bei ihrer Schwester wohnt und sich um ihre Nichte Amy (Molly Grant Kallins) kümmert. Auch seine Nachbarn Laura (Melissa Leo) und Steven (Robert John Burke) fallen auf,

denn sie haben kürzlich ihr Kind verloren. Sheriff Hafferty (Dylan Baker) fällt durch seine Gnadenlosigkeit, mit der er Parksünder verfolgt auf und der Hausbesitzer Mr. Haskins (David Chandler) dadurch, dass er mitten in der Nacht fehlende Schlüssel vorbei bringt mit einer lapidaren Entschuldigung. Niemand im Ort scheint normal und gesund. Die Einzige, die gesund bleibt, ist die Psychologin Katherine (Famke Janssen) aus New York allerdings, von der wir erst am Filmende den Namen erfahren und überhaupt nicht, in welcher Beziehung sie zu Emily steht, was auch nicht normal ist.

„First day of the New Year. New York City" erscheint schlicht vor schwarzem Hintergrund, ein Datum was mit Hoffnungen verbunden ist. Emily sitzt auf einer Schaukel, „faster, faster" ertönt es, mit dem Handschuh hält sie sich fest, Puppe und Baum sind zu sehen, zwei Elemente, denen bald besondere Bedeutung zukommt, die Mutter nahebei, der Vater kommt lächelnd hinzu, schon hier ist das Ehepaar nicht zusammen. Daheim versteckt sich Emily unter der Bettdecke (=Geborgenheit), Alison kommt herein und sucht das „unsichtbare"

Kind, die nachdenkliche Mutter setzt sich aufs Bett und sagt ihrer Tochter, „I love you more than anything else in the world.“. Da fragt sich zum einen, wo der Mann bleibt und zum anderen sagt David Emily genau das gleiche, was diesmal Emily in Frage stellt, denn ihre Mutter hätte sich nach dem Geständnis getötet, auch dies spielt sich nach einem gleichen Versteckspiel ab, Emily ist diesmal allerdings im Schrank, dem Filmtitel wird Genüge getan.

Dann erstmals das Ehepaar, aber auch hier nicht Harmonie, Alison verneint Davids Frage, ob sie ins Bett komme, er fragt verständnisvoll, ob sie über etwas reden wolle, aber sie entgegnet „Some things are beyond therapy, David.“, begibt sich ins Bad, stellt Kerzen auf, macht auf Romantik, zu hören sind Wassertropfen und Polizeisirenen, allesamt Vorboten. David wacht auf, blickt auf den Wecker, 2:06 ist es, sie liegt nicht im Bett, sondern tot in der Badewanne im blutroten Wasser, Emily sieht das mit stark geweiteten Augen, die Mutter verlässt ihr Kind, Schrecken pur.

Emily ist in einer Kinderklinik, David spricht gegenüber Katherine von seiner

Schuld, er hat es kommen sehen und hätte es verhindern können, aber Katherine sagt „The ones closest to you are the hardest to judge.“. David will von vorne anfangen, zieht dafür weg, will sich ganz um Emily kümmern und sie von der belasteten Gegend fernhalten, der Vater in einer aufopfernden Rolle, nicht gesagt wird, was mit seiner Arbeit geschieht, Emily geht auch nicht zur Schule. Alles was David am neuen Ort macht, sind Aufzeichnungen über Emily, vielleicht gut gemeinte, aber trotzdem wissenschaftlich begründete Aufzeichnungen. Katherine schenkt Emily eine Spieluhr mit „Mockingbird“ drauf, welches später David in seinem Mördergang singt.

Ob Woodland die richtige Lösung war, wird ziemlich in Frage gestellt. In Woodland finden Haskins, der Sheriff, Steven, Laura alle Emily entzückend. Haskins gibt gleich seine Angst vor dem Wald zu, Laura überreicht ihr Willkommensgeschenk in gewisser Distanz zu David, der seinerseits das Schaukeln von Amy mit Argwohn betrachtet, wobei Emily die angelaufene Autofensterscheibe putzt, wie sie später mehrfach von ihrem Fenster aus beobachtet, wie

Elizabeth wegfährt. Elizabeth will einen Neubeginn und es gibt etliche Parallelen, dass daraus ein Paar entstehen könnte. Zuerst gibt sich Emily wenig kooperativ, redet kaum, noch nicht einmal ihr Lieblingsessen noch die Grimassen des Vaters hellen sie auf, stattdessen spiesst sie einen Käfer auf (später gibt es eine Handvoll toter Schmetterlinge). Natürlich handelt es sich um eine neue Umgebung und das noch nicht überwundene Trauma. Schon bei Ankunft antwortet sie nicht und läuft weg, hin zum angrenzenden Wäldchen, verfolgt einen Vogel, der in die Höhle fliegt, wirft ihre Puppe hin, die später beschädigt in der Mülltonne landet. Diese findet David bei Regen, wie es sonst in wichtigen Momenten ebenfalls regnet, so als Elizabeth zu Emily mit Blumen kommt (eine Fehlleitung der Erwartungen übrigens) oder als Emily in den Keller sich begibt, um Charlie zu suchen und dann wie verrückt schreit.

Als Elizabeth zu einem Diner kommt und selbst kocht, erscheint Emily in Gothic-Kleidern. Dem Vater ist das überhaupt nicht recht, Elizabeth gefällt das, sie setzt sich durch. Emily honoriert das nicht, fragt: „Do

you like her, Daddy?…Charlie says you do.“, erzählt über den Suizid der Mutter „She killed herself. She slit her wrists and drowned in the bathtub. Let’s hope you don’t end up like her.”. Auch Elizabeth zweite Annäherung, ihr Bücher zu geben, schlägt fehl, Emily wirft sie auf den Boden. Es ist natürlich kindliche Eifersucht, die dennoch etwas früh kommt – es ist ihr erstes Zusammensein und dann noch ohne konkrete Anhaltspunkte für gegenseitige, tiefer gehende Sympathie. Elizabeth geht sehr positiv auf Emily zu und auf Elizabeths Frage: „I love games. Would you like to play one?”, antwortet Emily enigmatisch: „I’m already playing.”

Ähnlich wird ihre Persönlichkeit dargestellt. Emily, die sich sehr zurückhaltend gibt, fast autistisch wirkt, lässt Amy reden, um ihr dann zu verstehen geben „You shouldn’t be here….You could get hurt.“, und zeigt ihr die defekte Puppe. Als David fragt, ob sie Amy mag, gibt Emily zu verstehen: „I don’t need anymore friends.“ Emily schwört von der Puppe ab, was David anfangs freut als Zeichen des Abschieds von der Kindheit, aber das erhält einen Dämp-

fer, als sie sich Charlie auserkort, der so witzig ist wie Mutter und der Emily sichtbar aufstellt. Zuerst will sie nichts über Charlie verraten „He doesn't want me to talk about him.", aber da Daniel nichts verraten wird, gibt Emily Informationen preis, David nimmt ihn sogar anfänglich positiv, auf Emilys Auskunft „I think he's sleeping." Antwortet David „Well, in that case, we better not wake him.", selbst wenn er es besser finden würde, Emily würde sich ihm und nicht einer Fantasiefigur anvertrauen, was Katherine freilich abschwächt: „It's not unusual for a child to create an imaginary friend.". David selbst glaubt immer weniger daran, je mehr er in das Spiel einbezogen wird: „You know Charlie doesn't exist.", aber Emily korrigiert ihn: „You shouldn't say that….You're gonna make him mad." Charlie kann David nicht leiden und Elizabeth erst recht nicht, während Alison Charlie nicht gerngehabt hätte, obwohl Emily den enigmatischen Satz vom Stapel lässt „He says he would have satisfied her.", was David ziemlich wütend macht, aber er kann gerade noch die Geduld bewahren, es könnte auf den neuen Freund der Mutter und auf

das Versagen Davids hindeuten. Mehrfach wiederholt sich die gleich hergerichtete Badezimmerszene mit Kerzen und Blut von Alison, immer mit Schriften an der Wand wie „You let her die“, mit der toten Katze „Now look what you've done“ oder mit der toten Elizabeth „can you see me now“, die kurz zuvor aus dem Fenster fiel und die das Kind kaum hätte hoch schleppen können. Emily bestreitet vehement, dass sie es war: „It was Charlie” (später ist sie sich nicht mehr so sicher: „I'm sorry. I can't tell you.”), eigentlich logisch, dass ein Kind zu so etwas unfähig ist, wenn es nicht sehr gestört ist. Aber sie führt es auf Charlie zurück, was ihre Beteiligung nicht nichtig macht. Aus einem Bild der Familie reißt sie den Kopf des Vaters heraus und bewahrt ihn der Kiste auf, David zerreißt später ihre Zeichnungen. Sie malt Strichmännchen mit Fratzen und malt jene dann aus, es sind unheimliche Gestalten. Gleiches gilt für ihr Daumenkino und andere Zeichnungen, wo sie die belastenden Situationen verarbeitet. Elizabeth lügt sie an, dass der Vater nicht zu hause wäre (dieser schläft), aber auch David log Emily an.

Es gibt weitere verdächtige Momente mit David. Er schreibt und bemerkt Flecken auf seiner Hand, die eigentlich nicht von seinem Kuli stammen können, was nachher als Blut nahegelegt wird. David hat Flashbacks, vor allem zu der in gelb gehaltenen Szene, wo er das Fremdgehen seiner Frau erfährt, was schrittweise aufgebaut wird. Das Licht läuft über sein Gesicht und er wird immer um 2:06 wach (einmal zeigt Emily ihm, dass die Spieluhr auf dieser Zeit steht). Er klagt über seine unschöne Kindheit, viele Kisten stehen noch herum, er ist noch nicht daheim. Mit einem Teleskop beobachtet er wie ein Voyeur die sich streitenden Steven und Laura. Kurz darauf geht er zu denen, wundert sich über das Wohnzimmer voller Spielsachen und Laura fängt über die Rechtfertigung dessen und wegen des unerträglichen Schmerzes an zu weinen, worauf sie David, der ihr ihre Hilfe anbietet, nach Hause schickt. David fuchtelt mit dem Messer herum, verscheucht und verletzt Steven mit dem Messer, den Emily an seine Tochter erinnert, der sich deswegen mehr als genug Emily annähert, was David strikt verbietet und er weist den

leicht irritierten und komischerweise auf seinem Besuch von Emily bestehenden Steven von seinem Grundstück. Steven ist penetrant und versucht Einlass. Später schlägt der immer jämmerlicher werdende David den Sheriff zusammen, nachdem er mit diesem eine Art Versteckspiel lancierte.

David hat verschiedene Flashbacks, wonach Emily ihn wohlwissend fragt: „Can you see now, daddy?" und David, bereits besessen, gibt zur Antwort: „It's okay. Daddy's gone now.". David als Charlie läßt eine Tirade an Vorwürfen vom Stapel, die Situation eskalierend vor einer völlig eingeschüchterten und verängstigten Emily: „I can't help but sense a certain tension between us…..What's the matter? Don't you want to play anymore? Don't you want to have fun?….Hmm? You want your daddy back? Is that it? You like him more than me, don't you?" Emily verneint das und David bezeichnet sie als Lügnerin, worauf Emily ihn ruhig konfrontiert „You killed mommy". Er hätte ein Motiv, sie nicht, obwohl die Veränderung in David zu plötzlich und zu wenig hergeleitet erscheint. Sicher bahnt sie sich an, die Zeichen sind aber

wenig eindeutig oder ergeben erst retrospektiv Sinn. Wie in so vielen neueren Filmen ist es der Vater, der die Familie nicht mehr rettet, sondern zerstört. Schlimm sind die Auswirkungen auf die Kinder, die dieser Film krass deutlich macht. Selbst wenn ein letzter Zweifel bleibt, werden zu wenige Informationen gegeben, die eine solche Tat von David rechtfertigen würden, auch weil er selbst mehr über die Todesfälle geschockt zu sein scheint als Emily. Es ist auch nicht so konsequent wie in **The Shining**, wo der Vater die Familie in den Wahnsinn treibt (war es David, der im Schrank hockte, was Elizabeth erschreckte, aber die Bilder legen eine andere Erklärung nahe) oder gibt es eine übernatürliche Erklärung wie der Geist des toten Nachbarkindes oder gar eine unabhängige übernatürliche Entität?

Türen sind Symbole zwischen den Welten, der Vater schließt sie ein (hier bekommen die Schlüssel von Haskins Sinn), aber plötzlich öffnet sich die Tür wie von Geisterhand. Bei einer anderen Gelegenheit hämmert David mit dem Messer gegen den Türrahmen. Die letzte Szene in der interna-

tionalen Fassung zeigt Emily malend sowie Katherine, die ihr ihre unbedingte und dauerhafte Unterstützung zusagt – ähnlich den Eltern, aber weniger absolut – und Emily fragt: „Can you leave the door open?“, auf das Katherine erwidert: „You know I can’t do that.“ Und die Kamera schwenkt nach draußen und wir sehen eine Zellentür, die abgeschlossen wird. Ein sehr pessimistisches Ende, das von einer Gefährdung durch oder von Emily spricht. Dazu passt, dass es Katherine ist, die David erschießt, von hinten, die damit auch ein Menschenleben auf dem Gewissen hat, selbst wenn es Notwehr war.

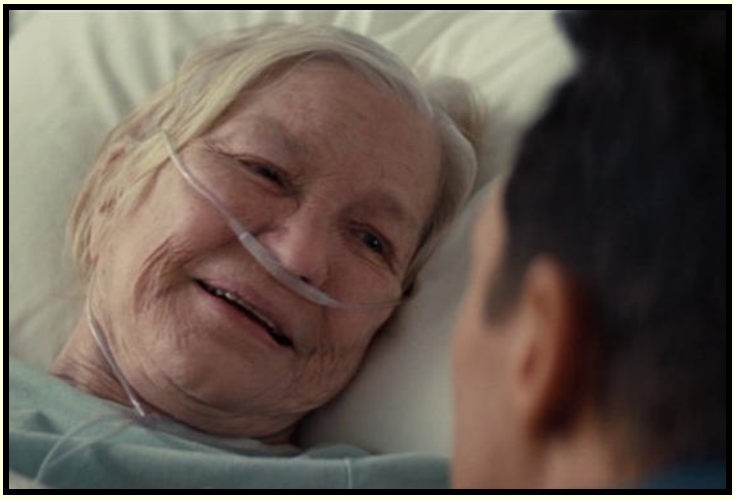
Für einige Schockmomente wird gesorgt: Mit einem Blick aus dem Schrank heraus erschrickt Elizabeth und fällt hinterrücks aus dem Fenster heraus, das sich vorher nicht öffnen ließe, während dann auch die Leiche verschwunden ist. Dies dient dem Mysterium, nicht der Logik. In der Höhle treibt im Wasser auf einem Holzbalken die Spieluhr und Puppenteile schwimmen herum, die Fragmente einer zerstörten Kindheit. Dazu passt, dass Emily gegen Filmende unscharf gefilmt wird oder das Licht, das immer an

und aus geht, so den Wechsel von hell und dunkel symbolisiert oder dass sie sich spiegelt.

Es ist erfrischend, de Niro in einer anderen Rolle zu sehen, sichtbar gealtert, ruhig, sorgend, gütig, zutraulich, wenig gesprächig, bevor er dann in seine alten psychotischen Rollen verfällt. Jede Menge Referenzen gibt es zu **The Shining**, sei es die vom Helikopter aus gefilmte Autofahrt nach Woodland (mit den Credits, wobei sich ein Teil des Namens in gelben, alten Buchstaben aus dem Wort löst), die Schriften im Badezimmer, der imaginäre Spielpartner, des Vaters Scharren mit dem Messer an ihrer verschlossenen Tür mit nachfolgendem Eintreten der Tür; jene Flucht von Emily in den Wald und dann in die Höhle beim Showdown, der immer psychotischer werdende Vater, der in die Rolle eines anderen schlüpft. Natürlich ist nicht alles gleich, aber die Parallelen sind nicht zu übersehen.

Vom Verlauf her ist ***Hide and Seek*** kaum vorhersehbar und er schafft eine Atmosphäre der Beunruhigung, die Spannung zieht an. Der Film des Australiers Polton ist erstaunlich gut gelungen, dafür dass er er-

folgreich ist, obwohl manchmal die Mainstream—Mentalität durchscheint. So sind die Personen trotz ihrer Traumata zu geschliffen, die Charaktere zu konturenlos, wobei sie alle einen Rucksack voller Probleme mitschleppen, der schlaff auf dem Rücken hängt.



Interstellar

Interstellar

Nolan, Christopher

USA/Grossbritannien 2014

Science-Fiction/Anderer Planet; Katastrophe; Raumfahrt; Kinder; Zukünftige Gesellschaft; Roboter;

In einer unbestimmten Zukunft hat sich die Gesellschaft zu einer agrarischen entwickelt, die aber extrem darunter darbt, dass ganze Ernten von Gemüse und Getreide von der Braunfäule hinweggerafft werden, die sich wegen der Schädigung der Atmosphäre ausbreitet. Den Rest besorgen heftige Sandstürme. Der frühere NASA-Pilot Cooper (Matthew McConaughey) führt eine Farm mit seinem Schwiegervater Donald (John Lithgow), seiner 10-jährigen Tochter Murphy „Murph“ (Mackenzie Foy) und dem 15-jährigen Tom (Timothée Chalamet). Murphy glaubt, dass sich ein Geist in ihrem Zimmer befindet, der ihr mittels Schwerkraft binäre Koordinaten im Sand hinterlässt. Diese bringen sie zu einer hochgeheimen NASA

Installation, die von Professor John Brand (Michael Caine) geleitet wird. Brand offenbart, dass ein von einer fremden, der Menschheit freundlich gesinnten Intelligenz angelegtes Wurmloch zu Planeten führt, die das Überleben der Menschheit sichern können. NASA's „Lazarus missions" haben drei solcher Welten im Schwarzen Loch Gargantua gefunden: Miller, Edmunds, Mann. Cooper soll als einziger fähiger Pilot die Endurance fliegen, um bewohnbare Planeten zu finden. Mit dabei sind des Professors Tochter Amelia (Anne Hathaway), der schwarzhäutige Romilly (David Gyasi), Doyle (Wes Bentley) sowie die beiden Roboter TARS (Stimme: Bill Irwin) und CASE (Stimme: Josh Stewart). Murph will den Vater nicht gehen lassen, ist mächtig sauer, dass er sie verlässt. Der erste Planet ist Miller, aber der bewirkt eine schwere gravitationale Zeitausdehnung: eine Stunde dort ist gleich 7 Erdjahren. Der Planet ist ein riesiger Ozean mit gigantischen Wellen. Als Amelia die Daten retten will, kommt Doyle ums Leben, „there is nothing left for us". Durch die Verzögerung sind 23 Jahre vergangen, was Cooper total stinkt, da er als

alleinerziehender Vater (seine Frau ist verstorben) Sehnsucht nach seinen Kindern hat. Er hat es eilig und will zurück, in der Endurance hört er 23 Jahre alte Nachrichten. Mittlerweile ist Murphy herangewachsen und bei ihrer Intelligenz NASA Wissenschaftlerin. Als Brand im Sterben liegt gesteht er ihr, dass Plan A (die Menschen zum fernen Planeten zu befördern) nicht möglich ist, sondern nur „Plan B“ mit fertilisierten Embryonen, um die Menschheit neu beginnen zu lassen. Brand hat sowohl Amelia als auch Cooper angelogen. Derweil besuchen die Astronauten Manns Planet, nach einem Disput zwischen Cooper und Amelia, die lieber zu Edmunds liegen möchte, weil sie diesen liebte. Genau aus dem Grund entscheidet sich Cooper anders, da er sich ebenso in Cooper verliebte. Auf diesem Eisplaneten können sie Mann (Matt Damon) aus dem Kälteschlaf wecken. Das wird schlecht gedankt, Man wusste, dass nur Plan B Ziel war, fälschte die Daten, schlägt Cooper zusammen und zerstört dessen Helmvisier, flieht zur Endurance und tötet Romilly, bevor beim Andocken sein Shuttle explodiert und Mann getötet wird. Endu-

rance rotiert wie verrückt, aber Cooper gelingt das Andocken, indem sein Shuttle selbst rotiert. Bald trennen Cooper und Amelia sich, auch wegen Treibstoffknappheit. TARS und Cooper begeben sich ins Schwarze Loch und wollen über den Ereignishorizont hinaus, hinter dem ein Mysterium liegt und gelangen in einen extradimensionalen „Tesserakt“, wo die Zeit als räumliche Dimension erscheint. Cooper erscheint hinter einer Wand von Murphys Zimmer, wo seine Geräusche für sie wahrnehmbar sind, aber er kann nicht mit ihr sprechen. Cooper realisiert, dass er der Geist war. Durch Gravitationswellen enkodiert Cooper TARS's Daten der Singularität, so dass Murphy Brands Gleichungen lösen und die Erde evakuieren kann. Cooper wird mysteriös gerettet und wacht im Alter von 124 Jahren auf der NASA Raumstation auf und trifft auf eine uralte Murphy (Ellen Burstyn), die ihm rät, nach Amelia zu suchen, die im Schlussbild auf Edmunds Planet gezeigt wird, der bewohnbar erscheint, die Liebe hat gesiegt und siegt weiter.

Vor einer riesigen Bücherwand erzählen zwei ältere Personen von Cooper. Dann hat

Murphy Angst vor dem Geist, aber Cooper tröstet sie. Romilly hat später ebenfalls Angst vor der unendlichen Leere, mit der sie konfrontiert werden. Sie folgen einer indischen Drohne und bekommen dabei einen Reifenplatten, der nicht geflickt wird. In der Schule wird Murphy kritisiert, dass sie ein Apollobuch hat, wo die Lehrerin meint, die Mondlandung wäre faked. Interessant ist, dass dies als offizielle Meinung vertreten wird. Es gibt eine Auseinandersetzung um den richtigen Beruf. Cooper fühlt sich, Tom und Murphy zu höherem berufen, er sei Erforscher und kein „caretaker“. Aber die Bedürfnisse lauten, dass man Bauern braucht, eigentlich ein Rückschritt in voragrarische Gesellschaften.

In all dem technischen und rationalen glaubt Amelia als Wissenschaftlerin an die Liebe, findet, dass sie alles überwinden kann „Love is the one thing we’re capable of perceiving that transcends time and space.“. Hier ist es auch die Liebe des Vaters zum Kind, die er wie versprochen wiedersieht, selbst wenn er weit jünger als seine Tochter ist. Trotzdem geht darum, welche Prioritäten zu setzen sind. Wenn es

um die Spezies geht, ist selbst die Familie nichtig, „save species not ourselves“. Damit gab Brand nicht die Menschheit auf, sondern tat das, was am besten zu retten ist. Dafür setzt er sogar eine „Monstrous lie“ ein. Brand sitzt zuerst im Rollstuhl und ist dann im Spital, wo er stirbt, sicher, er war der älteste.

Als Cooper in das geheime Labor kommt, betont Brand „Nobody stumbles in, nobody stumbles out” was aber nicht der Fall ist. Geheim ist es, weil bei Hungersnöten nicht immense Geldmengen für Raumfahrt ausgegeben werden können. Allerdings wird von den Hungersnöten nichts gezeigt. Vielmehr hat es mit Prädestination zu tun: „they choose you. Get out to save them“. Das sieht Murphy anders: Murphy will ihn nicht gehen lassen – „Stay dad!“ sagt sie inbrünstig und macht sogar daraus ein Buchstabenspiel – und nicht mit ihm reden. Einfahrend ist, als sie rausläuft, nachdem Cooper abgefahren ist. Das zeigt deutlich den Trennungsschmerz.

Gegenübergestellt wird die tödliche Bedrohung auf der Erde mit der im Weltall. Dr. Brand: „I’m not afraid of death. I’m an

old physicist – I'm afraid of time." Seine Tochter: „Not sure of what I'm more afraid of, them never coming back, or coming back to find we've failed.". Cooper gibt eine kritische Einschätzung über die Erde: „We used to look up at the sky and wonder at our place in the stars, now we just look down and worry about our place in the dirt.", des weiteren: „Mankind was born on Earth. It was never meant to die here." Oder mit der Logik: „Our mission does not work if the people on Earth are dead by the time we pull it off." Aber ebenso mit mehr Hoffnung: „We've always defined ourselves by the ability to overcome the impossible. And we count these moments. These moments when we dare to aim higher, to break barriers, to reach for the stars, to make the unknown known. We count these moments as our proudest achievements. But we lost all that. Or perhaps we've just forgotten that we are still pioneers. And we've barely begun. And that our greatest accomplishments cannot be behind us, because our destiny lies above us." Dr. Brand: „Do not go gentle into that good night; Old age should burn and rave at close of day.

Rage, rage against the dying of the light." ist ein Gedicht in Form einer Villanelle von Dylan Thomas. Manchmal kommt es zu philosophischen Spitzfindigkeiten, CASE: „This is not possible", aber Cooper: „No. It's necessary." Als Cooper etwas über Amelia erfahren will, flüstert er TARS zu, was dieser überflüssig findet und dann keine Information gibt „I have a discretion function".

Auf dem einen Planeten landen sie im Wasser, das nicht tief ist. Dort klären sie allerdings nicht ab, ob es auch trockene Landesteile gibt (das ist so als wenn Aliens im Pazifik landen). Die Rettung der Datenbox ist spannend und gelingt natürlich in letzter Minute wie so einige andere Sachen. Im Wasser gehen sie in den Tiefschlaf, was eher ungewöhnlich ist. Die Raumstation hat zwar jede Menge moderne Elektronik, aber sieht sonst eher abgenutzt, leicht beschädigt, dreckig und ramponiert aus. Das ist realistischer als die übrigen Hochglanzraumschiffe. Die neue Raumstation ist riesig (wie in **Elysium**) und konkav gebogen (ein lustiger Effekt ist das Baseballspiel, nachdem anfangs eines durch eine dunkle Wolke gestört wurde).

Interstellar ist zurückhaltend, stellt menschliche Konflikte und Emotionen in den Mittelpunkt statt Spezialeffekte. Mit rein physikalischen Fakten ist es nicht getan, alles ist persönlicher und bekommt eine persönliche Note. Es ist gut, dass die Sandstürme moderat sind, denn erst so wirken sie glaubwürdig (Mit Brillen und Mundschutz wehren sie sich gegen den Sand). Das Ende ist eher kitschig und ein wenig aufgesetzt, passt nicht richtig zum Rest des Films. Nach dem Verbleib im Tesserakt hätte man den Film beschliessen sollen, da hat er sogar mythische Dimensionen erreicht. Manches ist unlogisch, so der Flug durch den Ereignishorizont, der etwas banal daherkommt, wo das Raumschiff schon lange kaputt sein müsste. Als dann Cooper allein durchgleitet, wird es unglaubwürdiger. Gleichfalls ist das Ende dicht und unübersichtlicher. Obwohl dort die Spannung nach der Konfrontation mit Mann und den Rettungsversuchen auf der Erde steigt. Dort sind sich nämlich Tom (Casey Affleck) und seine Frau Lois (Leah Cairns) uneinig, was der beste Weg der Rettung ist, vor allem, weil sie bereits ein Kind verloren haben.

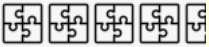
Der Soundtrack von Hans Zimmer ist sehr gut, passt sich den Situationen an, wächst zum Crescendo oder kann tragend sein. Der Rauch auf der Erde wirkt wie ein Fanal und unheimlich. **Alien** ist genauso Referenz wie **2001 A Space Odyssey**, **Gravity**, **Inception**, ohne wie eine Pastiche zu wirken. Ein wirklich guter, fesselnder SF-Film, mit sehr guten Schauspielleistungen, sehr erfolgreich am Box-Office und auch bei der Kritik.

Jacket, The

The Jacket

Maybury, John

USA/Deutschland 2005



Phantastik/Zeitrutsch; Amnesie; Kinder; Medizin; Tod; Falsch Beschuldigt; Psychologie; Tod;

Golfkrieg, Irak 1991, heftige Schießereien, sowohl die Gespräche als auch die Bilder sind undeutlich. Der gelbliche Farbfilter wechselt in einen gräulichen, als der Soldat Jack Starks (Adrien Brody) auf das irakische Kind (Angelo Andreou) zugeht, fragend „How's it going little man? You all right?", aber jener schießt freilich Jack in den Kopf. Im Off ertönt „I was 27 years old the first time I died.", aber schon hier „The soldier is alive". Jack kehrt 1992 in seine schneebedeckte, winterliche Heimatstadt in Vermont zurück, nachdem er den Kopfschuss überlebte, aber seitdem an Schüben von Amnesie leidet. Bei seinem Weg nach Hause, den er zu Fuß macht, – ikonisch seine Verlassenheit ausdrückend – trifft er auf das Kind

Jackie Price (Laura Marano) mit seiner indisponierten und betrunkenen Mutter Jean (Kelly Lynch), denen er den Wagen repariert. Dem Mädchen, das ihm dankt, schenkt er als Andenken seine Erkennungsmarke, aber es ist unverantwortlich, dass er Jean weiterfahren lässt. Diese motzt mit ihm, „get your fucking hands of my daughter", was sie als Charakter diskreditiert, obwohl Jack Jackie durchaus berührt und öfters streichelt, was Jack insgesamt als soften Soldaten kennzeichnet.

Per Anhalter setzt er seinen Weg fort und fährt bei einem Fremden (Brad Renfro) mit, der bei einer Verkehrskontrolle den Polizisten Harrison (Jason Lewis) erschießt, was ebenfalls eher unlogisch und unmotiviert daherkommt. Der Fremde entkommt, der angeschossene Jack, neben dem die Mordwaffe liegt, wird des Mordes beschuldigt. Das Gericht lässt zwar verschiedene Meinungen zu, auch wegen seiner Amnesie gilt „not being guilty by being insane" und Jack wird in das Alpine Grove Psychiatric Hospital eingewiesen. Dort behandelt ihn der Psychiater Dr. Thomas Becker (Kris Kristofferson), der brutale Experimente an

Patienten ausführt, um „reset his violent proclivities.“, frei nach dem Motto „You can’t break something that’s already broken.“. Ein experimentelles Arzneimittel wird ihm injiziert und er wird in eine Zwangsjacke in einen Leichenschrank gesteckt, was eher wie Folter aussieht als wie Heilung oder Rehabilitation. Entsprechend wehrt sich Jack gegen Becker, mit wenig Erfolg. Als Jack ein Kriegsvideo betrachtet, setzt sich Rudy Mackenzie (Daniel Craig) neben ihn, konstatierend „You’re a cop killer“, Jack „that seems obvious“. Rudy hat das Problem „I tried to kill my wife 30 times”. Beckers rechte Hand Beth Lorensen (Jennifer Jason Leigh) fragt Rudy nach dessen Wohlergehen, Rudy: „For me… that is a really difficult question Dr. Laurenson, because the world around me is *shrinking*… and the Four Horsemen of the Apocalypse are comin’ to see me today, and they’re not bringing flowers which… just makes it real difficult to get organized.”. Rudy relativiert weiter: „I’m in here, because they say I have a nervous condition. Well, well here’s my question: Who wouldn’t be nervous if

they really, really looked at their lives? I mean, whose life is that good?“

In der klaustrophobischen Enge dieses Sarges und unter dem Einfluss der Droge hat er Halluzinationen, die ihn in die Zukunft blicken lassen. So steht er an einem Heiligabend ziemlich verunsichert und verlassen an einer Tankstelle und schaut die Kellnerin Jackie (Keira Knightley) an – sie sagt lange nicht ihren Namen –, die zu ihrem Auto geht. Jackie fragt: „So, where I can take you?”, Jack: „I don’t know.”, Jackie: „What do you mean, you don’t know?”, Jack: „I don’t know.”, Jackie: „You got somewhere you need to go?”, Jack überlegt lange: „I’m not sure.”, Jackie: „Well, let me ask you that again. This time, look around and consider your options. Have you got somewhere you need to go?”, Jack: „Yeah, I do.”, Jackie: „Well, great. Get in.”. Sie hat Mitleid mit ihm und nimmt ihn mit zu sich, dort fragend „What am I gotta do with you?“. Aber sie kann auch wenig mit sich selbst anfangen, wirkt sehr indisponiert. Kaum kommt eine Unterhaltung zustande. Als sie ein Glas fallen lässt, hat Jack im Flash forward ein Flashback. Jack: „My

name is Jack.", Jackie: „No. Let's not do the name thing, because it's – I don't wanna meet you. I may wanna help you tonight, but I don't wanna know you, really.". Jack macht ihr rührend Essen, deckt sie zu und nimmt ihr den Glimmstengel aus der Hand. Er sorgt sich um sie und während sie schläft, stöbert er durch ihre Wohnung, findet seine Erkennungsmarke und erkennt, dass sie das kleine Mädchen von damals ist. Jackie will davon nichts hören, komplementiert ihn hinaus, behauptend: „Jack Starks is *dead*" und zwar am 1. Januar 1993 (aktuell ist 2007). Jack erfährt außerdem, dass ihre Mutter im gleichen Jahr starb, als sie mit einer Zigarette im Bett einschlief und in den Flammen umkam, was Jackie nie überwunden hat.

Wieder in der Gegenwart versucht man Jack, Wahnsinn anzuhängen, während er die Wahrheit über sich sucht. Jack hat den Eindruck „making me feel like a different person" und „The real events that have happened to me have been fucked up, not my mind!". Es gibt eine Gruppentherapie, die beispielhaft für Paranoia und Psychose ist, was später dadurch verstärkt wird, dass

unklar ist, wer wem was erzählte. Freilich stösst Maybury die Konspiration nur an statt sie auf die Spitze zu treiben. Rudy behauptet: „I've been approached by the Federal Trade Organization.", Becker: „And what have they approached you about, Mr. Mackenzie?", Rudy: „Ah… and this is nuts, but they have asked me to head up the Organization for the Organized!", Becker: „The Organization… for the Organized?", Rudy: „Yeah, you've heard of them?", Becker: „No, Mr. Mackenzie, I have not.", ein Patient: „That's because there is no such organization, you idiot!", Rudy kontert: „That is categorically not true; that is *blatantly* and *manifestly* not true! They have asked me to lead them, and if you've heard of them then they wouldn't be hush hush, would they?", Becker: „What do the rest of you think?", Jack: „Well, uh… I know they exist.", Becker: „And how is that?", Jack: „When I was in the Gulf, the Organization… was recruiting the organized.", Becker: „Is that a fact, Mr. Starks? Because if it's not, it doesn't help Mr. Mackenzie." Jack: „It is a fact, bona fide and classified.", Rudy: „I knew it, I knew it!

Those little *fuckers* are everywhere!", Jack Starks: „They only recruit the best, Mackenzie.", Lorenson interveniert: „Calm down, Mr. Starks.", Jack provoziert fast einen Aufstand, was als Kritik an der Psychiatrie gelten kann: „Stay calm, see, stay calm. Always ordering us to stay calm, be calm. Be calm! Be calm! They order *you* to order *me* to be calm. The fuck are we supposed to be calm? Look at this place. So, people, wake up! Okay? Orders come from the top only. Don't let them order you around, MacKenzie! Long live the Organization. Long live the Organization for the Organized!" Join the Organization! The Organization needs you! Fight the good fight!", was nahezu einen Tumult auslöst.

In weiteren Halluzinationen oder Flashbacks durchlebt Jack den Mord an dem Polizisten, den wir jetzt in Details sehen: der Fremde schoss plötzlich auf den Polizisten, der zurückschoss und Jack traff. Der Fremde reinigte die Waffe und warf sie vor dem auf dem Boden liegenden Jacks Füße. Er hat Kindheitserinnerungen. Zusammen mit Jackie, die nun viel aufgestellter und selbstbewusster ist, wollen sie Becker ausfindig

machen, aber in der Klinik kennt niemand Becker. Lorensen erinnert sich freilich an ihn. Und fährt Jack zu der Adresse von Jackies Mutter. Er hinterlässt einen Brief, in dem er sie vor ihrem bevorstehenden Tod warnt – mit Erfolg, Jackies Mutter stirbt nicht und Jackie geht es gut. Später ist es wieder 1992, Jackie ist klein, und Jack gibt Jean den Brief, der ebenfalls viel über ihn aussagt: „Sometimes I think we live through things only to be able to say that it happened. That it wasn't to someone else, it was to me. Sometimes we live to beat the odds. I'm not crazy even though they thought I was. I live in the same world as everyone else. I just saw more of it, as I'm sure you have. They'll find my body tomorrow. You can check it out if you don't believe me. I've seen life after my death, and I'm telling you this because it's the only way to help you and your daughter have a better life of your own. Jean, you're gonna pass out one day smoking a cigarette and burn to death. Your daughter grows up living the same life you're living right now. And she misses you so much. Sometimes life can only really begin with the knowl-

edge of death. That it can all end, even when you least want it to. The important thing in life is to believe that while you're alive, it's never too late. I promise you, Jean, no matter how bad things look, they look better awake than they do asleep. When you die, there's only one thing you want to happen. You wanna come back." Dann machen er und Jackie Becker ausfindig, der inzwischen am Stock geht, von einer Messe zurückkommt. Becker will ihn nicht erkennen, „Do I know you?" – andere erkannten Jack, der sich jetzt als sein Onkel ausgibt – , Jack: „What's wrong, Doctor? You look like you've seen a ghost." Und dann flüsternd: „I saw you. I know what you did to your patients. Years from now, I saw you. You told me about Piechowski… and Jackson MacGregor… and Ted Casey. You told me. All those guys stay with you. All of us. We all stay with you. We haunt you – *haunt* you. All of us. We haunt you. We… haunt… you.". Währenddessen verlieben sich Jack und Jackie, gehen Hand in Hand, lieben (nahezu) nackt nebeneinander, wenn auch dies ziemlich runtergespielt wird, eher distanziert inszeniert wird.

Plötzlich ist Jackie allein im Bett. Was mysteriös ist, dass Babak (Angelo Andreou) bei Lorenson in Privattherapie ist. Jener leidet unter Epilepsie, während Jack es ist, der versehentlich Mittel gegen Epilepsie bekam. Ebenfalls, dass Jack am 25.12 geboren ist und einen Tag vorher Jackie trifft. Oder soll das heißen, dass Jack eine Jesusfigur ist, die wiederaufersteht?

Bei der Rückkehr fällt Jack unglücklich und verletzt sich den Schädel, aus dem einiges Blut läuft. Bevor er stirbt, lässt er sich erneut von Lorensen in den Leichenschrank einsperren, um in das Jahr 2007 zurückzukehren, wo die Szene wiederholt wird, dass er bei der Tankstelle steht. Jackie nimmt ihn wieder mit, fragt: „How you doing?“, Jack: „Better now.“ Der Bildschirm wird weiß, und ein Voiceover sagt, die Verbindung zur „vorherigen“ Zukunft sei nicht verloren, als Jackie die Frage wiederholt „How much time do we have?“. Während des Abspanns ertönt „We have all the time in the world“, von Iggy Pop.

Da der Film von Deutschland mitproduziert wurde, kann der Familienname Jacks bedeutsam sein, genau wie das Kind Jackie

heißt und die Mutter Jean. Aber TJ geht nicht so weit, dass diese Personen überlappen. Ebenfalls wirkt die Begegnung von Jack mit Jackie und Jean unmotiviert. Die Interpretation ist nicht ganz einfach, sie geht von einer posttraumatischen Stressstörung aus, oder dass der Kopfschuss ihn zwar nicht tötete, sondern Gehirnareale zerstörte. Vielleicht ist Jack wirklich verrückt und hat sich alles eingebildet oder die Experimente sind schuld. Welcher Natur die sind, wird nicht näher erläutert.

Der Tod ist omnipräsent in ***The Jacket***, wie selbst Becker bemerkt: „We're all dead, Jack.". Jack stirbt mehrfach, und überlebt vielfach, Becker widerlegend. Immerhin waren an der Produktion George Clooney und Steven Soderbergh beteiligt, die Musikstammt von Brian Eno und das Ensemble ist prominent besetzt. Allerdings kommerziell (und bei der Kritik) nicht sehr erfolgreich: in den USA spielte er $6,303,762 ein, weltweit insgesamt $21,126,225 bei einem Budget von 29 Millionen. Brody überzeugt in seiner Rolle des Desorientierten, was ihm auf den Leib geschnitten ist. Der Titel ist irreführend, weil er noch nicht einmal die

Zwangsjacke erwähnt und zudem jene Leichenhalle besser gepasst hätte. Im großen Ganzen wird die Geschichte linear erzählt, mit einigen Sprüngen zurück. ***The Jacket*** wird oft mit **Jacob's Ladder** verglichen.

Lake House, The

Haus am See, Das

Agresti, Alejandro

USA/Südkorea 2006

Phantastik/Zeitrutsch; Romanze; Fauna;

2006 verlässt die Ärztin Kate Forster (Sandra Bullock) das Haus am See, welches sie mietete, nachdem sie einen Job in einem Chicago Krankenhaus angefangen hat, sie hinterlässt einen Brief, die Post nachzuschicken und dass die farbigen Fußstapfen auf dem Steg nicht von ihr stammen. 2004 zieht der Architekt Alex Wyler (Keanu Reeves) ein, nachdem das Haus „empty for years“ war, sich über Kates Brief wundernd, auch weil das Datum 2006 ist und er keine Fussstapfen sieht. Die dann aber kommen, als der Hund Jack während der Renovation durch Farbe läuft. Alex wird gefragt „Why do you take this house, Alex?“, es hätte „no privacy“. Während Kate nach rechts wegfährt, fährt Alex von links hin, eine gelungene Einstellung. Und Kate sitzt mit ihrer Mutter Mrs. Forster (Willeke van Ammelro-

oy), sie reden über Dostojewskis Schuld und Sühne, als es ausgerechnet am Valentinstag zu einem Verkehrsunfall nach einem Zusammenstoss kommt, bei dem eine Person ums Leben kommt, Kate rennt hin.

Der Hund bellt den Briefkasten an, eine nette Geste, dass er spürt, dass da was drin ist. Genau wie die Szenen, wo Kate mit dem Hund Schach spielt. Es gibt prägende Aussagen, wie „not possible, but it's happening". Sie tauschen Informationen aus und man merkt, es ist ein amerikanischer Film, es geht mehr um Konsum wie Lieblingsbücher. Sie geben beide vor, verheiratet zu sein, aber das ist eine Lüge, sie sind beide allein.

Alex trifft seinen von ihm entfremdeten, sonst selbstbezogenen Vater Simon (Christopher Plummer), einen bekannten Architekten, behauptend „I was trying to forget you", beide Protagonisten haben je ein Elternteil, bei Kate ist es anders als im südkoreanischen Original **Siworae**. Auch anders ist, dass Alex den Bruder Henry (Ebon Moss-Bachrach) hat, der später seine eigene Architekturfirma hat, der Kate das Lake House anbietet. Simon konstruierte dies, aber

„daddy built a house, not a home". Henry geht kritisch mit Alex um, nimmt ihn fast hoch. Simon kommt ins Krankenhaus, wo er verstirbt, von Kate behandelt wird. In dieser Fassung ist alles verwobener.

Auf einem Bahnhof treffen sich Kate und Alex, sie lässt das Buch „Persuasion" von Jane Austen liegen, welches Alex an sich nimmt. Sie kommunizieren darüber und sind sich einig „We saw each other". Da wird Kate von ihrem Freund Morgan Price (Dylan Walsh) angerufen, einem Anwalt. Jack läuft weg, Alex hinterher, und er trifft auf Morgan, der ihn zu Kates Geburtstagsparty einlädt. Alex taucht dort mit seiner Assistentin Mona (Lynn Collins) auf, die ziemlich an ihm interessiert ist, aber Alex weniger. Sie sondert sich ab, Alex stösst zu ihr, sie reden miteinander, auch über Lake House, dann tanzen sie eng umschlungen miteinander zu der passenden Liedzeile „This is the way it should be", was Morgan irritiert, als er mit Mona zu ihnen stösst. Sie tun aber so, als würden sie sich nicht kennen.

Sie machen ab sich konkret in einem Restaurant zu treffen, was sonst schon zufäl-

lig stattfand, aber jetzt wartet Kate vergeblich, deren Einsamkeit ist gut inszeniert. Sie bricht darauf den Kontakt ab, – „You didn't come", wendet sich Morgan zu, ihn küssend. Alex zieht zu Henry und gibt Morgan sang- und klanglos den Schlüssel für Lake House. Henry rät Alex „You need a real woman", Kate ist wütend über Morgan, stapft auf und findet unter dem Fussboden „Persuasion".

Als Kate im Architekturbüro die Zeichnung von Lake House sieht, sagt Henry, die wäre von Alex, was sie anders als vorher Alex zu der Überzeugung bringt, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt. Henry sagt allerdings, dass Alex vor 2 Jahren gestorben ist, jener der in der frühen Szene am Boden lag. Sie weint, rast zum Lake House, um Alex davon abzuhalten, am Valentinstag die Strasse zu überqueren. Wir sehen Alex, wie er zögert, Kate bricht zusammen an der Mailbox, aber dann kommt Alex angefahren, mit „You waited" küssen sie sich.

Die US-Fassung ist sehr viel gefühlsbetonter., was auch an der besseren Identifikation liegen kann. Das Rätsel bleibt, wie

die zwei zueinander finden, beide existieren zu den jeweiligen Zeitpunkten, was diese Fassung stärker berücksichtigt. Wird eine Person jünger oder altert die andere nicht? Zumindest erfolgreich, bei einem Budget von $40 Millionen ergab das Box Office fast das Dreifache mit $114.8 Millionen. Lobenswert ist der Soundtrack von Rachel Portman, sogar mit 2 Liedern des weit unterschätzten und deswegen früh verstorbenen Nick Drake, während die Kamera von Alar Kivilo nicht ganz so toll ist wie im südkoreanischen Original, was auch an den Aufnahmen in Chicago liegt, das nicht so romantisch ist wie ein Dorf in Südkorea. Beide Personen fühlen sich isoliert, Kate „I keep everything at a distance“, Alex über das Haus „No interconnection between you and what you’re looking at“, gezeigt werden Fenster und Gänge, Spiegel, die dennoch Verbindungen herstellen. Natürlich, die Amerikaner verwenden hoch angesehene Berufe und sind auch besser beruflich etabliert. Dies führt letztendlich dazu, dass das von David Auburn geschriebene Drehbuch besser durchdacht ist, etwa dass Kate Alex Vater behandelt. Viel wurde vom Ori-

ginal übernommen dieses jedoch optimiert. Ein Film zum Schwelgen, zum Lachen, zum Weinen.

Primer

Primer
Carruth, Shane
USA 2004

Science-Fiction/Zeitreise; Erfindung;

Es wird telefoniert, wir hören Aaron: „Here's what's going to happen. I'm gonna read this, and you're gonna listen, and you're gonna stay on the line. And you're not gonna interrupt, and you're not gonna speak for any reason. Some of this you know. I'm gonna start at the top of the page. Meticulous, yes. Methodical, educated; they were these things. Nothing extreme. Like anyone, they varied. There were days of mistakes and laziness and infighting, and there were days, good days, when by anyone's judgment they would have to be considered clever. No one would say that what they were doing was complicated. It wouldn't even be considered new, except for maybe in the geological sense. They took from their surroundings what was needed and made of it something

more.“ Ein Tor wie ein Vorhang lüftet sich, dort tummeln sich die zwei Ingenieure, der impulsive, blonde Aaron (Shane Carruth) und der vorsichtige dunkelhaarige Abe (David Sullivan), bei denen auffällt, dass sie meist weisse Hemden und Krawatten tragen, na ja, sie arbeiten meist in sauberer Umgebung, weder Labor noch Werkstatt, es wird auch anfangs viel diskutiert, nicht immer in Einigkeit. Doch zunehmend arbeiten beide in Aarons Garage. Als sie so die elektromagnetische Reduktion des Gewichts von Gegenständen bearbeiten, entdecken sie zufällig einen ‘A-to-B’ time loop Nebeneffekt: Objekte im gewichtsreduzierenden Feld zeigen temporale Anomalien, zuerst normal (von Zeit ‘A,’ als Feld aktiviert war zu Zeit ‘B,’ als Feld ausgeschaltet war), dann rückwärts (von ‘B’ zu ‘A’) kontinuierlich sich wiederholend, dass das Objekt jederzeit das Feld verlassen kann.

Abe baut einen Apparat („the box“), mit denen er sechs Stunden in seine eigene Vergangenheit reist, während der Original-Abe im Hotel hockt, um dann zum Future-Abe zu reisen. Abe und Aaron wiederholen das Experiment etliche Male, können sogar

an der Börse damit Gewinne abschöpfen. Aber das trennt mehr als dass es vereint, und die Beziehung beginnt zu bröckeln, als Thomas, der Vater von Abes Freundin Rachel Granger (Samantha Thomson), wohl unabsichtlich in die Box getreten ist, und unrasiert ins Koma fällt. Abe findet, dass Zeitreisen zu gefährlich sind, und betritt eine zweite Box, die „failsafe box“, um vier Tage zurückzureisen, damit er das Experiment stoppen kann, den Original-Abe ausser Gefecht setzend. Vom Balkon aus sieht er den Original-Aaron auf einer Parkbank sitzend, aber es ist der Future-Aaron, der eine weitere Box fabrizierte, wobei der Future-Abe vor lauter Schock zusammenbricht. Das ist ein Nachteil, wenn zwei Freunde etwas herstellen. Ein Vorteil ist, dass Rachel auf einer Party bedroht wird, sie reisen zurück in der Zeit, und Aaron kann den Killer erledigen, wird zum Helden.

Dennoch trennen sich die Wege von Abe und Aaron: Aaron will in anderen Ländern viel Geld machen, während Abe bleibt und das originale „box“ Experiment sabotieren will. Abe will, dass Aaron nie zurückkehrt.

Es gibt dann etliche Versionen von Aaron, der zudem andere instruiert, weitere Boxen herzustellen, artikulierend im Voiceover: „Now I have repaid any debt I may have owed you. You know all that I know. My voice is the only proof that you will have of the truth of any of this. I might have written a letter with my signature, but my handwriting is not what it used to be. Maybe you've had the presence of mind to record this. That's your prerogative. You will not be contacted by me again. And if you look… you will not find me.". Hingegen versucht der Future-Abe, dass der Original-Abe niemals die Zukunft erfährt.

Alltagsprobleme werden angesprochen, etwa Abe: „How, how do cell phones work? If, if there's two duplicate phones and I call the same number, do they both ring at the same time, or is there…" oder Aaron: „Look, Abe, look, I'm not going to pretend like I know anything, okay, about paradoxes, you know, or what follows them. And, honestly, I really don't believe in any of that group anyway, you know, kill your mom before you're born, whatever. It must work itself out, somehow.". Es geht sogar

weiter, Aaron: „God, everything is so different in there. You feel how cut off you are, you know? It's this entirely separate world, and you encompass most of it. And the sound… Isn't the sound different, on the inside? It's, it's like it's singing. I guess you can't hear it on the outside. I had this dream in there…..I was on, or near, the ocean and, uh, I just kept hearing the surf. It was so uneventful, at night, when the tide kept coming in and out.", alles nach dem Motto Aarons: „They took from their surroundings what was needed… and made of it something more.", ein gutes Erfindungsmotiv.

Ihre Ursprünge sind nicht ganz klar, sie reden über Hydrierung und „Protein buildup… Some fungus". Es gibt Ohnmachten und Ohrenbluten, Paranoia wird angesprochen, die Maschine hat körperliche Auswirkungen, so Aaron: „I think my body's getting used to these 36-hour days.". Es gibt technische Gespräche, so über den Energieverbrauch oder über einen catalytic converter. Das könnte Fachleute dann doch interessieren.

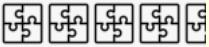
Ein dümmlicher Film, in dem fast nur geredet wird, mitunter schnell, aber vieles versinkt im Banalen oder ist nicht sophistiziert, „talking a lot without saying a thing". Er ist auch experimenteller Natur, es gibt rasch wechselnde Szenen, viele springen sogar, sind das Zeithüpfer? Anderes ist unscharf oder das Bett steht schief. Etliches wird durch Fenster oder Türen gefilmt, einen Symbolgehalt darstellend. Der bei einem sehr kleinen Budget von $7,000 am Box Office eingespielte Erfolg von $841,926 ist der darauf zurückzuführen, dass die Leute 50mal ins Kino gingen, um einen Sinn herauszulesen? Carruth produzierte, schrieb Drehbuch, sorgte für den zurückhaltend eingesetzte Soundtrack und den Schnitt. Er selbst ist Mathematiker und früherer Ingenieur, kennt die Materie also, verschonte uns nicht mit Fachjargon. Immerhin bekam er den Grand Jury Prize beim 2004 Sundance Film Festival und ***Primer*** wurde auch sonst zum Kultfilm. Wenigstens ist dieser actionlose Langweiler nur 74 Minuten lang.

Przypadek

Zufall möglicherweise, Der

Kieslowski, Krzysztof

Polen 1981



Phantastik; Drama/Parallelwelten; Politik; Soziologie, Romanze; Medizin; Religion;

Nachdem der Vater von Witek (Boguslaw Linda) ihm fast gegen seinen Willen ein Medizinstudium aufgezwungen hat, es sich aber auf seinem Totenbett anders überlegte, macht sich Witek von Lodz nach Warschau auf. Er läuft hinter dem Zug her und ob er ihn erreicht oder nicht, führt zu völlig anderen Möglichkeiten. In Episode 1 lernt er den Altkommunisten Werner (Tadeusz Lomnicki) kennen und tritt in die Partei ein. Dann trifft er auf seiner erste Liebe Czuszka (Boguslawa Pawelec), die jedoch in der Opposition sich betätigt. Beide lieben sich, aber der einflussreiche Funktionär Adam (Zbigniew Zapasiewicz) sieht beide zusammen und kurz darauf wird Czuszka verhaftet. Am Ende sagt sich Czuszka los von Wi-

tek, der von der Partei völlig desillusioniert ist. In der zweiten Geschichte verpasst er den Zug, rennt den Stationsbeamten um, greift einen Polizisten an und wird verurteilt, wo er während eines sozialen Einsatzes Leute von der Untergrundpartei kennen lernt. Denen schließt er sich an und bekehrt sich nebenbei zu Gott. Dort trifft er auf seinen früheren Spielkameraden Daniel (Jacek Sas-Uhrynowski) und dessen Schwester Werka (Marzena Trybala), die er ebenfalls liebt. In der 3. Episode verpasst er wiederum den Zug, aber diesmal geht er es unspektakulär mit der Ruhe an, trifft auf dem Bahnsteig seine Kommilitonin Olga (Monika Gozdzik). Kurz danach kommt es auf dem Boden zum Sex, zu Schwangerschaft und Heirat und er fragt den Dekan (Zygmunt Hubner), ob er ihn wieder als Student aufnehmen könnte. Dieser will sogar mehr, Lehrverpflichtungen sowie eine Reise nach Libyen und obwohl es die harmonischste Geschichte ist, hat sie das tragischste Ende.

In allen drei Geschichten geht es um politische Opposition, die nie eine Chance hat (allerdings auch nie besonders hart bestraft oder behandelt zu werden scheint), um eine

Reise ins Ausland und die Beziehung zu einer Frau, die schnell einmal im Sex endet, wobei eher lose promiske Sitten vorgegeben werden. Weitere Themen sind der Bezug zu den Eltern und zu der Vergangenheit. In jeder Episode gibt es eine surreale Szene: das kitschige Jesusbild; die Drahtspirale, die wie von selber die Treppe heruntersteigt; die zwei ganz viele Bälle schon seit zehn Jahren dies für nichts und wieder nichts schnell jonglierenden Männer. Es stellt vom Sinn her die Dinge auf den Kopf, die Objekte erlangen ein Eigenleben. Typisch für alle ist ferner, dass er ins Ausland reisen soll und dass er Andere zum Zug oder zum Bus begleitet und jeweils rechtzeitig kommt. zweimal soll er nach Frankreich, beim ersten Mal wird er am Zoll zurückgehalten, beim zweiten Mal wird ihm der Pass verweigert, beim dritten Mal soll er für den Dekan in Libyen einspringen, was glatt verläuft – obwohl der Dekan ihn warnt, dass er nie mehr zurückkehren könnte und Olga diffuse Ängste hat und er nicht gehen sollte, am Flughafen selbst getuschelt wird –, er auch das Flugzeug besteigen kann, dieses aber in der Luft exp-

lodiert. In keiner Episode kommt er zum Ziel: in den ersten beiden nicht zur Beziehung und nicht ins Ausland, in der dritten zwar zur Beziehung und ins Ausland, aber er muss das mit dem Leben bezahlen. Die zeitliche Struktur ist aufschlussreich: die erste dauert ziemlich lange, rund 50 Minuten, die zweite 34 Minuten und die dritte 20 Minuten. Das kann mit der politischen Bedeutung korrespondieren, denn die Episode am Anfang ist regierungskonform, die zweite oppositionell und die dritte gleichgültig. Personen aus den einzelnen Episoden tauchen in anderen kurz auf, wie der Priester am Flughafen hockt oder Werner am Bahnhof anzutreffen ist. Mit dem Penner, der die von Witek verlorene Münze aufhebt und sich dafür ein Bier leistet, geht es unterschiedlich, denn Witek rempelt ihn darauf unterschiedlich fest an. Immer gibt es Offizielle, die verdächtige Blicke werfen, bei der Bevölkerung Angst einjagen, aber letztlich nur jene sind, die die Befehle ausführen.

In der ersten Episode trifft Witek auf Werner im Zug, nachdem er dort den Eindruck von ziemlich bestellt und nicht abge-

holt machte. Auch in Werners Wohnung fühlt sich Witek deplatziert, was durch das Zerbrechen von Glas und der willkürlichen Betätigung der Klospülung dokumentiert wird. Dessen Bekannter ist Adam, der nicht nur Witek den Weg nach oben ebnen will, der aber auch Czuszka verhaften lässt. Es kommt dann noch zu einem Zwischenfall im Spital, welches von „freaks“ und „junkies“ besetzt wird, die die Führung hinter Gitter sperrten. Die alte KP-treue Besatzung hätte ein strenges Regime geführt, aber die Mitarbeiter waren zufrieden damit. Witek verhilft jenen zur Flucht, begeht damit selber einen Verrat, da er sich der Sympathien für die Bewegung erfreute. Nicht so ganz klar wird hier, wer auf welcher Seite steht. Jedenfalls steht Witek erst einmal auf Seite von Czuszka. Zwar wartet Witek nach der Verhaftung auf sie, sie lässt ihn freilich kalt stehen und schließt auch später die Tür vor ihm, wobei er sie wieder öffnet. Des Verrates und der Karrieresucht bezichtigt sie ihn. Witek verpasst den Bus und das Leben. Bei ihrer Verhaftung ist er nicht eingeschritten, noch nicht einmal für sie hat er sich eingesetzt, hat sie leichtfertig ans Messer ausge-

liefert. Dafür verprügelt er später Adam. Dass ihre Beziehung keine einfache ist, zeigt sich daran, dass Czuszka ihn mit der Zigarette und der Nase quält, jene, die schon drei Abtreibungen hinter sich hat und nymphoman sich gibt. Während sie im Gefängnis ihrer Lüste weilt, war Werner im Staatsgefängnis, auch weil er gleicher sein wollte als andere und sich jetzt unter gleichen wohl fühlt. Vorher war sein Leben durch Bitterkeit und Hoffnungslosigkeit es kaum wert, gelebt zu werden. Aber jetzt kämpft er, die Freiheit nicht zu verlieren und gegen die Unterordnung, in seiner Position eher ein einfaches Unterfangen.

Bei der zweiten Episode finden sie eine vergrabene alte Weinflasche von Parteioffiziellen. Hier wird die Vergangenheit ausgegraben, aber sie ist nicht mehr brauchbar. Werkas Mutter ist gestorben, während von Witek der Vater starb. Ihm geht es weniger nahe als ihr, aber er besuchte sein Grab, während sie dies nicht fertigbrachte. Konventionen werden hier gegen persönliche Gefühle gesetzt. Werka kennt ihre Eltern allerdings kaum, weiß nichts über deren Herkunft, exemplarisch für die Verdrän-

gung einer unliebsamen Vergangenheit stehend. Mit dem Priester Stepan, der im Rollstuhl sitzt, wird die Unbeweglichkeit der Kirche symbolisiert, obwohl es hier auch um die Verfolgung von Katholiken geht. Witek will sich taufen lassen, soll beten, aber er muss seine Glaubenszweifel überwinden, die auch nicht besser werden, wenn er mit dem Kettchen spielt, an welchem ein Kreuz hängt. Sonst werden Kreuze und das Jesusbild auf Ikonen reduziert, wo hinterfragt wird, was sie für den Einzelnen bedeuten können. Eine Frau ist tief religiös, schöpft daraus Lebenskraft, denn Gott hat das Privileg gegeben, Leben zu dürfen und sie ist froh, dass sie sich über niemanden Sorgen machen muss. Jene zitiert Mutter Teresa, dass im Moment des Todes die wichtigste Hoffnung, jene ist, nicht allein zu sein. Das kann ein Trost für Witek für die nächste Episode sein. Witek trifft immer wieder auf Personen, die das Beste aus allem machen. So beginnt er eine Affäre mit der verheirateten Werka, wo rein formal gezeigt wird, dass das nicht funktioniert: er will sie daheim besuchen, während sie ihn daheim besucht, so verpassen

sich beide; bei ihrer Abreise kann sie das Zugfenster nicht öffnen. Im Untergrund macht er halbherzig mit, den Verhaftungen und der Konfiszierung des Druckzentrums entgeht er. Den Schlüssel, den er in der ersten Episode geheim an sich nahm, gibt er nun wieder ab, Verantwortung im Untergrund sei doppelschneidig. Die Tante, die sich als stramme Kommunistin outet und ihn wegen seiner konspirativen Treffen in ihrer Wohnung kritisiert, hört am Ende Radio Free Europe, und ist damit zu einem Wandel fähig.

Die dritte Episode bezieht am klarsten Kinder mit ein, die Idylle mit dem Kinderwagen macht am meisten Sinn, kam aber bereits in der ersten Episode vor. Witek will hier zu nichts gehören – weder zum Widerstand noch zur Partei – und für niemand verantwortlich sein, er führt ein unpolitisches Leben. Trotz jener Konvention und des sorgenlosen Lebens raucht Witek nur in dieser Episode und das exzessiv, ferner outet er sich deutlich als Atheist. Mit dem Dekan gibt es eine Person, die nicht an die Partei glaubt und dessen Sohn sogar wegen dem Besitz illegaler Literatur verhaftet

wird. Tragisch ist, dass er den Flug verschieben ließ, um Olgas Geburtstag feiern zu können. Dabei fragt sich, wieso er dies nicht vorher mitteilte und dass die Fluggesellschaft ausländischen Ursprungs ist.

Am Filmanfang, nachdem Witeks Gesicht im Close-Up zu sehen ist, er einen markerschütternden Schrei ausstößt und die Kamera in seinen Schlund fährt, werden die verschiedenen Personen gezeigt, zum Teil in der Kindheit, mit denen später Witek konfrontiert wird. Jene Szene mit dem schräg ins Bild hineinragenden Bein und dem blutigen, über den Boden gezogenen Körper wird später wiederholt. Solche Szenen werden fast in Schwarz-Weiß gefilmt, erst draußen werden die Bilder farbig, wenn auch von einer gewissen Blässe. Die Kamera schaut aber gerne weg im Gegensatz zu den Funktionären, und vor allem auf Details, welche auch ein Teil der Unterhaltungen prägen. Diese gehen mehr auf den Gebrauch eines Taschenrechners und zu eng sitzenden Höschen ein als auf eine Diskussion, ob es nur eine Idee ist, die an der Macht hält oder Fehler in perfekten Systemen möglich sind. Jene Diskussion gesell-

schaftlicher oder zumindest philosophischer Themen hätte den Film weniger zeit- und raumabhängig gemacht. Sie tauchen zwar immer wieder auf, werden aber sehr schnell abgehackt. Typische Körperhaltung bei Problemen von Witek ist in die Hocke zu gehen (so bei der Mitteilung von Olgas Schwangerschaft, wo er sogar lacht), nicht ganz am Boden, aber auch nicht auf der Höhe. Er läuft wie verrückt dem Zug hinterher, man sieht sein angestrengtes Gesicht, der Zug entschwindet vom Bahnsteig und es ist unglaublich, dass er ihn erreicht. Denn alle drei Mal ist er in Reichweite des Türgriffs, seine Hand greift danach. Ein wenig Referenz wird betrieben: der Kameramann Idziak und der Film **Manhattan** finden Erwähnung.

Es werden wenig Hintergründe gegeben oder sind erkennbar für nichtpolnische ZuschauerInnen, dieser Film, der um die Arbeiterunruhen entstanden ist und sechs Jahre in den Archiven verbrachte, bis er gezeigt werden durfte. Auch ist nicht so ganz klar, warum Witek so spät kommt oder warum er so schnell nach Warschau muss. Es ist ein genuin polnischer Film, dessen ge-

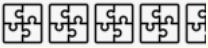
schilderte Ereignisse dennoch überall auf der Welt sich so abgespielt haben könnten. ***Przypadek*** ist ähnlich wie **Lola rennt, Sliding Doors oder Yi ge zi tou de dan sheng** als Umsetzung der Viele-Welten-Interpretation der Quantenmechanik von Hugh Everett zu sehen, wo lineare Zeit zu einem Labyrinth von gegabelten Pfaden wird, wo jede Entscheidung zu einer völlig anderen Realität führt. Für Witek ist das Ende immer unbefriedigend, welchen Weg man auch in totalitären Systemen wählt, normale Bürger*innen sind immer Verlierer*innen. Dennoch wird darauf hingewiesen, dass immer eine individuelle Entscheidung dem zugrunde liegt, wenn auch Pünktlichkeit und Geschwindigkeit der Eisenbahn dabei von Bedeutung sind und dies ins Reich der Banalität führen.

Secret Window

Geheime Fenster, Das

Koepp, David

USA/Kanada 2004



Horror/Gespaltene Persönlichkeit; Killer; Psychologie; Verschiebung Buch – Realität; Künstler;

Der Schriftsteller Mort Rainey (Johnny Depp) wird von einem Mann namens John Shooter (John Turturro) des Plagiats beschuldigt: ‚Secret Window' hiesse tatsächlich ‚Sowing Season' und wäre von ihm. Dabei hat Mort schon genug Stress, denn er lebt in Scheidung mit seiner Frau Amy (Maria Bello). Schlimme Ereignisse nehmen ihren Lauf.

Jene erklären aber kaum, dass Mort (dieser Name klingt im Deutschen wie das Wort zur Tat) zur Verwahrlosung neigt. Sein Morgenmantel ist zerschlissen, er schläft auf der Couch, verheimlicht sein Rauchen gegenüber seiner Haushälterin, verpennt Termine, ernährt sich von Junkfood, hat Krümel in seinem Schreibtisch und dazu ei-

nen Schreibstau, flegelt sich bei der Versicherung hin, der Wasserhahn tropft. Er wirkt zerstreut, verschlafen, zerfahren. Im Haus fühlt er sich verfolgt, erleidet Halluzinationen. Ihm kommen sogar Zweifel, während er sonst für möglichst viel Transparenz plädiert und ein Pseudonym ablehnt. Für jemand mit einer gespaltenen Persönlichkeit ist das Alias nur Schein. Mit dem neuen Freund von Amy, Ted Miner (Timothy Hutton), versteht er sich überhaupt nicht (wer könnte das schon?) und rastet sogar aus, wenn er nicht zynisch ihm begegnet: Beispiel: Ted: „Maybe I should take a walk around the block.", Mort: „Aw heck, Ted, live a little – make it two. Rubbernecker." Dennoch scheint Ted Mort zu imponieren, immerhin hat er seine Frau, und dass Ted aus Shooter's Bay stammt, könnte Inspiration für sein Alter Ego gewesen sein.

Einige der anderen sind auch nicht gerade ein Vorbild an Normalität: der Sheriff Dave Newsome (Len Cariou) leidet mehr an seiner Arthritis und ist wenig interessiert, kommt jedoch zum Schluss und bezichtigt Mort der Morde und erklärt ihm, er sei im Ort unerwünscht. Detektiv Ken Karsch

(Charles S. Dutton) mit Übergewicht und schwarzer Hautfarbe muss sich mehrmals bei ihm entschuldigen, weil er ihn in die Irre führte oder unüberlegte Äusserungen tat.

Es beginnt mit Schnee und wechselt dann in den Sommer, aus dem See taucht manchmal der Nebel auf. Mort wohnt abgeschieden, aber in Reichweite mit dem Auto. Szenen duplizieren sich: Ken schläft am Steuer seines Wagens, später ist Greenly in aufrechter Stellung tot. Der Abgrund, in den dessen Auto gestürzt wird, sieht Mort in einer Vision. Dazu gibt es die Ebene, dass sich die Geschichte bewahrheitet, dass Morts Ende in der Realität durch das von Shooter ersetzt wird. Mort gibt an, nicht zu rauchen im Gegensatz zu Shooter, wird jedoch durch in seinem Autoaschenbecher und im Diner mit Pall Mall konfrontiert, die er eigentlich ablehnt.

Die Beziehung zwischen Mort und Amy ist scheidungswürdig. Ständig lassen sie spitze Bemerkungen fallen, giften sich an, bis zu einer gewissen Schmerzgrenze. Aber Amy meldet sich bei Mort, sorgt sich um ihn. Die Gründe der Trennung werden nicht

verraten, bis auf Amys Bemerkungen Ted gegenüber, dass das Zusammenleben schwierig war. So wie Mort reagiert, ist dies nachvollziehbar. Während Amy das Trauma einer Todgeburt noch nicht überwunden hat, hat Mort an der Trennung zu beissen, obwohl er sich innerlich schon verabschiedet hat. Amy wirft ihm vor, immer woanders gewesen zu sein, nie ihren Blick erwidert zu haben. Vielmehr geht es Mort um den Besitz – „This is not my beautiful house. This is not my beautiful wife. Anymore" –, wobei er es selber war, der alles beseitigte.

Ähnlich wie ***Identity*** kommt die multiple Persönlichkeit nicht so richtig rüber, abgesehen davon, dass Mort viel mit sich selbst sowie mit dem Hund spricht, mit Vorliebe Spiegel und glänzende Flächen zertrümmert, sich einmal im Spiegel mit zugewandtem Rücken sieht, und mit zwei anderen Versionen von sich selbst spricht, zu der letztlich auch Shooter gehört. Am Ende hat er dessen Persönlichkeit voll übernommen, kritzelt alles mit Shooter voll und redet mit dessen Stimme, spricht vom Ende der Existenz von Mort. Symbolisch geht ein

Spalt durchs Haus wie er vorher den Hut von Shooter aufsetzte und sich nach dem Grund fragt. Und als in all der Unordnung Amy kommt und später Ted, finden diese ihren Weg in die ewigen Jagdgründe, der Blick durch das geheime Fenster in den geheimen Garten (sonst spielt dies keine Rolle). Selbst dies dramatisiert Mort im Voice-over, wieder glatt gestriegelt, aufgestellt und motiviert: „I know I can do it," Todd Downey said, helping himself to another ear of corn from the steaming bowl. „I'm sure that in time, every bit of her will be gone and her death will be a mystery… even to me." Seine wahre Natur ist Shooter, sein Leben ein Ausschnitt aus einem Roman. Eine gespaltene Persönlichkeit hätte gereicht für denjenigen, der sich allein fühlt. Aber als Schriftsteller kennt er natürlich auch die Übernahme verschiedener Rollen, so dass von daher alles zu seinen Ursprüngen führt. Aber Koepp hat sich nicht unbedingt an Morts Credo gehalten: „The only thing that matters is the ending. It's the most important part of the story. And this one, is very good. This one is perfect.", denn es war vorhersehbar. Nun ja zumin-

dest im Mainstream, aber nicht in der gehobenen Kunst.

Es gibt einige Ungereimtheiten. Warum ist es so schwierig, ein Exemplar von Ellery Queens Kriminalmagazin zu ergattern? Warum reicht nicht das Inhaltsverzeichnis, selbst wenn die Seiten herausgerissen sind? Sonst pendelt es an der Grenze zwischen dem Erklärbaren und dem Unerklärbaren, aber nichts Übernatürliches passiert. So wirft zwar Mort das Manuskript in den Abfalleimer, als es dann wieder auf dem Schreibtisch liegt, war es nur Mrs. Garvey? Das Haus am See zeigt die gewisse Isolation. Die Geschichte stammt von Stephen King, der Elemente aus **The Shining** und **Misery** aufnimmt, in denen jeweils Schriftsteller in der Bredouille sind. Koepp hat das Vergraben der Leichen im Garten bereits in **Stir of Echoes** ausprobiert. Turturro gibt eine schön sinistre Performance ab, während Bello zwar eine ähnliche Rolle spielt wie in **A History of Violence**, aber sich anders, jugendlicher gibt. Depp bringt sein gewohntes Zaudern rüber, ist aber zu loben für seine Variabilität in den Rollen. ***Secret Window*** ist ein guter Horrorthriller, dem

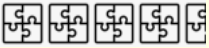
nur ein stärkeres Drehbuch fehlt, um die Pole Fiktion-Realität und multiple Persönlichkeit nachvollziehbarer aufeinander abzustimmen.

Siworae

Mare, Il

Lee, Hyun-seung

Südkorea 2000



Phantastik/Romanze; Zeitrutsch; Fauna;

Eine Seeansicht, von Nebel durchdrungen, alles sehr melancholisch, wie der ganze Film und auch ein Grossteil des Soundtracks. Eun-joo (Ji-hyun Jun) hat ein Heft, auf dem steht Miracles of Christmas, eine Weihnachtskarte schreibend. Sie wohnt in einem Haus genannt „Il Mare“, und auch so westlich angeschrieben. Sie legt die Karte in den Briefkasten, der nächste Mieter soll ihr bitte ihre Post nachschicken. Es ist Abendrot, der Architekturstudent Han Sung-hyun (Jung-Jae Lee) stellt 1997 eine Kiste an das Ende des Stegs, mit „Il Mare” drauf, es ist ein neues Haus, von der Tante gebaut, auch der Vater war wohl ein bekannter Architekt, es gibt ein Buch über ihn. Sung-hyun findet die Karte im Briefkasten, aber die ist von 1999, Post aus der Zukunft. Es besteht Interesse an der Woh-

nung, es folgen unterschiedliche Szenen, die beide Charaktere einführen, wie Sung-hyun auf Baustellen, Eun-joo beim Singen, im Comicsladen ihrer Freundin, weitere Alltagsaktivitäten. Beide korrespondieren, schicken sich Sachen zu, wie einen Reif oder einen Fisch, der Briefkasten ist der Ort zwischen den Welten, niemals sieht man einen Briefträger, es ist die Rede von „wrinkles in time“, es gibt einen Split Screen zwischen beiden. Man schreibt sich, was zu tun ist, wie Nudeln an die Wand werfen, als Prototyp eines Modells der Zeitverschiebung. Der Hund Cola lebt in beiden Zeiten.

Es folgt ein Liebesgeständnis, beide sind auch allein. Dann fängt der Alltag an, Eun-joo fragt Sung-hyun, ihr vor 2 Jahren verlorenes Tonband wiederzufinden, was gelingt. Genau das gleiche gelingt Eun-joo, ein Buch über Sung-hyuns Vater zu finden. Allerdings wird Eun-joo von einem Auto angefahren, Buch und Tonband fliegen durch die Luft, sie wird hospitalisiert und das Buch kommt dann zu spät an, dass Sung-hyun Vater stirbt, aus der ursprünglichen Entfremdung wird dadurch eine Versöh-

nung, selbst wenn Sung-hyun danach ins Meer läuft, nicht aus Euphorie. Eun-joo sinniert, dass man drei Sachen nicht verstecken kann, Husten, Armut und Liebe. Genau wie „love is self-inflicted pain".

Man beschliesst, sich zu treffen, wenn auch in der eigenen Zeit. Sung-hyun kommt auf einen Bahnhof, wo eine Eun-joo zumindest ähnliche Frau sitzt, er bringt es nicht fertig, sie anzusprechen. Es wird nicht gezeigt, dass sie Fotos austauschten oder diese im Internet ansahen. Eun-joo schlägt einen Vergnügungspark vor, wo Sung-hyun Achterbahn fährt, Sung-hyun empfiehlt ein Restaurant, wo er ihr einen Wein hinterlässt. Eine gewisse Spannung zieht ***Siworae*** daraus, wann die beiden sich tatsächlich treffen. Das planen sie an einem Strand. Eun-joo gelangt mit dem Fahrrad dorthin, wo ein neues Haus gebaut wird, das Sung-hyun für seine Geliebte entworfen hat, Vorahnung oder Idealisierung. Er allerdings zeigt sich nicht, was uns nicht verwundern sollte, aber in den Protagonisten Zweifel erzeugt, dass Sung-hyun traurig am Strand sitzt, die ihr geschenkten Handschuhe treiben im Meer davon. Eun-joo trifft ihren Ex-

Verlobten, den sie verliess, als er ins Ausland ging, ohne ihre Liebe zu verlieren. Sung-hyun soll nun verhindern, dass der Verlobte Eun-joo verlässt, was er schweren Herzens tut. So kann er seine Liebe für Eun-joo beweisen, er entlässt ihren Fisch ins Meer, sinnierend „We weren't meant to be".

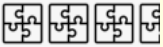
Gerührt von Sung-hyuns Hilfe, besucht Eun-joo ihn in der Architekturuniversität, um ihm zu danken. Dort trifft sie einen Freund von Sung-Hyun, der ihr mitteilt, dass Sung-hyun vor 2 Jahren bei einem Verkehrsunfall gestorben ist. Das war genau an dem Tag, als Eun-joo ihren Verlobten zum letzten Mal traf. Sie selbst wurde Zeugin des Unfalls, bei dem Sung-hyun blutend und weinend auf der Strasse lag. Sie schreibt einen Brief, dass Sung-hyun nicht gehen sollte. Hier entspricht ***Siworae*** mehr einem Zeitreisefilm, man versucht Ereignisse in der Vergangenheit rückgängig zu machen. Das gelingt, denn in der Wiederholung der Anfangsszenen, schreibt Eun-joo ihre Weihnachtskarte, will sie in den Briefkasten werfen, als ein Fremder mit einem Brief in der Hand auf sie zukommt, es ist

Sung-hyun, der den Brief erhielt, nicht zum Meeting ging und somit lebt, Eun-joo und Sung-hyun treffen sich in der letzten Filmminute.

Man kann und sollte den Film einfach so stehen lassen, muss ihn nicht erklären, er könnte nämlich genauso an entgegengesetzten Orten der Welt spielen und sei kaum anders. Liebe überwindet Raum und Zeit, selbst wenn sie hier abstrakt bleibt. Es zeigt sich, dass Liebe auch unter schwierigsten Bedingungen entstehen kann. Man hätte das deutlicher machen können, wie die zwei sich verlieben. Es hat dann einiges mit dem heutigen Online-Dating zu tun. Und es folgte ein amerikanisches Remake, **The Lake House**, was gewisses besser machte.

Stranger than Fiction

Stranger than Fiction
Forster, Marc
USA 2006



Phantastik/Kinder; Verschiebung Buch-Realität; Künstlerin; magisches Objekt; Romanze;

Harold Crick (Will Ferrell) wird bei seinen alltäglichen Aktivitäten wie Zähneputzen oder Arbeitsweg gezeigt, eine ziemlich unpersönlich klingende Off-Stimme kommentiert, zählt vor allem seine Aktivitäten, dies wird auf dem Screen angezeigt. Harold ist ein Internal Revenue Service (IRS) Agent, „leading a life of solitude". Da sollte es nicht verwundern, wenn er Stimmen hört. Wobei „Harold's wristwatch changed everything", diese blieb stehen, er korrigiert das mit Hilfe eines Passanten, was ihm nach seiner Stimme sein Leben kosten könnte. Er wundert sich beim Zähneputzen, fühlt sich verfolgt und verpasst den Bus.

Harold besucht die Bäckerei von Ana Pascal (Maggie Gyllenhaal), wo er gleich auf

Widerstand stösst, praktisch ausgelacht wird. Ana sagt ihm: „I'm a big supporter of fixing potholes and erecting swing sets and building shelters. I am more than happy to pay those taxes. I'm just not such a big fan of the percentage that the government uses for national defense, corporate bailouts, and campaign discretionary funds. So, I didn't pay those taxes. I think that I sent a letter to that effect with my return." Harold: „Would that be the letter that begins, Dear Imperialist Swine?…Miss Pascal, what you're describing is anarchy. Are you an anarchist?", dann reden sie um den Brei herum, bis Ana gesteht: „Wouldn't that completely defeat the purpose?". Und ganz erschreckt: „Mr. Crick. Mr. Crick!…You're staring at my tits." Harold: „I wa… I don't think I was. I don't think I would do that. If I was, I can assure you it was only as a representative of the United States government.", was eine weitere Ohrfeige für die Mächtigen ist. Andererseits ist das der einzige externe Kontakt, wo es alles andere als eine Überraschung ist, dass die anfangs konträren Harold und Ana sich verlieben.

Dann steht die Schriftstellerin Karen Eiffel (Emma Thompson) an der Kante eines Hochhauses, rauchend, bis sie springt. Und darauf im Büro steht, ihre Visionen werden gezeigt, als würden sie tatsächlich passieren, wie später ein Auto, das von einer Brücke in den Fluss stürzt. Dabei spielt ein Junge auf dem Fahrrad eine Rolle, er ist wie ein roter Faden, zuerst müssen ihm Erwachsene ausweichen, dann das Auto, während gegen Ende Harold ihn vor dem herannahenden Bus rettet und selbst ums Leben kommt. Das alles braucht Karen als Anregung, denn Karen ist bekannt dafür, dass alle ihre Protagonisten sterben. Zu ihr kommt als Assistentin Penny Escher (Queen Latifah), was Karen nicht passt: „Like watching me like a vulture in case I get distracted, because they, the publishers, think I have writer's block, isn't that right?". Karen leidet nun unter Schreibstau. Vielleicht würde ihr helfen, mal ein gutes Ende zu realisieren.

Harold ist verwirrt, schreit herum, konsultiert die Psychiaterin Dr. Mittag-Leffler (Linda Hunt): „Mr. Crick, you have a voice speaking to you." Harold korrigiert: „No,

not to me – about me. I'm somehow involved in some sort of story, like I'm a character in my own life. But the problem is that the voice comes and goes, like there are other parts of the story not being told to me. And I need to find out what those other parts are before it's too late." Mittag-Leffler ist erstaunt: „Before the story concludes with your death.", wobei sonst doch die meisten Geschichten gut ausgehen, aber „Mr. Crick, I hate to sound like a broken record, but that's schizophrenia." Harold gibt sich fachmännisch: „You don't sound like a broken record, but, it's just, not schizophrenia.". Mittag-Leffler empfiehlt Tabletten, oder einen Literaturprofessor zu konsultieren, wenn es eine Erzählstimme gibt.

Dieser ist Jules Hilbert (Dustin Hoffman), der ihn mehr therapiert als die Psychiaterin, literarische Gepflogenheiten erkennend. So soll Harold bestimmen, ob die Geschichte eine Komödie oder Tragödie ist, wobei letzteres eher für seinen Tod spricht, Jules: „The last thing to determine conclusively is whether you're in a comedy or a tragedy. To quote Italo Calvino, „The ulti-

mate meaning to which all stories refer has two faces: the continuity of life, the inevitability of death.“ Tragedy, you die. Comedy, you get hitched.”. Natürlich probiert er das bei Ana aus, trotz „I’m a IRS agent, everybody hates me“. Harold will ihre Unterlagen überprüfen, aber die Tätowierte und Chaotin bringt ihm eine wilde Zettelkiste, die mehr einem Mülleimer gleicht. Ana zeigt sich trotzdem nett, hat extra Kekse für ihn gebacken, die er anfangs ablehnt wegen Bestechungsgefahr, dann greift er doch zu. Harold wird sehr formal gezeigt, er lacht praktisch nie. Jules empfiehlt einen Tag daheim zu verbringen, er pinkelt auf dem Sofa in eine Flasche, ignoriert das Telefon und die Post. Dann macht es Bums und seine Hauswand wird eingerissen, die Baufirma irrte sich im Gebäude. Heftige Schicksalsschläge für ihn.

Harold beschliesst, das Leben nun zu geniessen, egal was die Erzählung für ihn bereithält, die zudem eine Zeitlang aussetzte. Er nimmt Gitarrenstunden, was er schon immer wünschte, er zieht zu seinem Arbeitskollegen Dave (Tony Hale), entschuldigt sich bei Ana, schenkt ihr eine ganze Pa-

lette von Mehl, gestehend „I want you“, spielt singend Gitarre bei ihr, was sie verwundert, bis sie ihn küsst. Die Nacht verbringen sie zusammen im Bett, Sex wird nicht gezeigt. Bei Jules sieht Harold ein Fernsehinterview mit Karen, ihre Stimme erkennend. Jules kennt Karen, aber sagt, dass sie nicht wüsste, auf welche Art Harold sterben sollte, daher ihre Visionen, bei denen Harold direkt keine Rolle spielt.

Harold findet die Adresse von Karen heraus, er will sie anrufen, aber etliche Telefone sind nicht verfügbar oder funktionieren nicht, dann doch, Karen befiehlt Penny nachdrücklich „Don’t answer that!“, Penny wundert sich: „Didn’t you say this phone never r – ?”. Karen tippt genau das, geht selbst ans Telefon, Harold fragt: „Is this Karen Eiffel?“ und präsiziert: „My name is Harold Crick. I believe you’re writing a story about me.” Karen: „I’m sorry?” Harold: „My name is Harold Crick.”. und klar, wenn die erfundene Romanfigur anruft, Karen: „Is this a joke?“, Harold: „No. No, I work for the IRS. My name, Miss Eiffel, is Harold Crick. When I go through the files at work, I hear a deep and endless ocean.”. Karen ist

jede Menge irritiert, gut gespielt. Sie treffen sich dann persönlich, eine Situation, die stärker ausgestaltet werden sollen, Penny empfiehlt, dass Harold das Skript liest, dem noch das Ende fehlt. Harold will es trotzdem nicht lesen, gibt es Jules. Jules schlussfolgert: „No one wants to die, Harold, but unfortunately we do. Harold, you will die someday, sometime. Heart failure at the bank. Choke on a mint. Some long, drawn-out disease you contracted on vacation. You will die. You will absolutely die. Even if you avoid this death, another will find you and I guarantee that it won't be nearly as poetic or meaningful as what she's written." Und „The hero dies but the stories goes on forever". Harold liest das Ende, akzeptiert den Tod, verbringt eine letzte Nacht mit Ana. Karen sagt, dass des Fahrgasts Uhr drei Minuten vorging, Harold ist zu früh da, es kommt zum tödlichen Unfall bei der Rettung. Karen begibt sich zu mit anderem Ende zu Jules, der fragt: „No, why did you change the book?", Karen: „Lots of reasons. I realized I just couldn't do it.", Jules: „Because he's real?". Kay: „Because it's a book about a man who doesn't know he's about

to die and then dies. But if the man does know he's going to die and dies anyway, dies willingly, knowing he could stop it, then… I mean, isn't that the type of man you want to keep alive?". Wie das in **The Devil's Messenger** war. Demnach wacht Harold schwer verletzt im Krankenhaus auf, das Schrapnell seiner zerstörten Uhr blockierte die Arteria ulnaris, so dass er nicht zu Tode blutete. Ana kommt und liebkost ihn heftig trotz all der Bandagen.

Also ein mainstreamiges Happyend. Die Stimme ist extradiegetisch, wirklich wie ein Kommentar, mehr beschreibend als auffordernd. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Karen ein Buch über einen Steuerberater schreibt, aber da müsste sie häufigen Kontakt mit Harold haben. Immerhin verschmelzen Realität und Fiktion, wo hier letztere realistischer ist. Der Film ist praktisch linear erzählt, klammert sich eher an Konventionen. Trotzdem hat er Unerklärbares, was ihn phantastisch macht. Ein Jahr vorher machte Forster mit **Stay** einen komplexeren Film. Mit einem relativ bescheidenen Budget von $30 Millionen resultierte ein Box Office von $53.7 Millionen.

Tierra

Tierra

Medem, Julio

Spanien 1996

Phantastik/Doppelgänger; Romanze;

Begrüsst werden wir durch Reflexionen im Off über den Tod (der nichts ist), den Kosmos oder Wein, die Kamera gleitet durch die Landschaft. Ein Gewitter tritt auf, weckt jene, die schon eingeschlafen sind, weil sie die philosophischen Bemerkungen langweilten. Im Folgenden geht es um den Schädlingsbekämpfer Ángel Bengoelxeo (Carmelo Gómez), der von sich behauptet, er sei nur ein halber Mensch und auch halb am Leben. Angel soll ein Weinanbaugebiet von Läusen befreien. Er trifft auf Manuel (Juan José Suárez) und andere Schäfer mit Schafen. Als plötzlich vor ihm ein Lamm auf der Straße steht, nimmt er dies auf die Schulter und bringt es zu den Schäfern. Aufregung dann, denn Ulloa (Pepe Viyuela) soll durch einen Blitzschlag gestorben sein. Ángel geht zu ihm, aber er erweckt Ulloa

zum Leben. Er besucht den verwitweten Tomás (Txema Blasco) mit dessen Tochter Ángela (Emma Suárez), die mit Patricio (Karra Elejalde) verheiratet ist, beide haben eine Tochter (Ane Sánchez). Sie stellen viele Parallelen fest, später ebenso mit Cristina. Ángel ruft Ángela an, er hat Feuer gefangen. Bei einem späteren Anruf wird sie von Patricio liebkost, der meint, sie würde mit ihm reden. Reden tut Ángel mit dem Bürgermeister (Vicente Haro), der voll des Lobes ist, auch über Ángels Onkel (Miguel Palenzuela) und dessen alles organisierende Firma.

Eine Rollassel verdirbt mittlerweile den Wein und sorgt dafür, dass er „erdig“ schmeckt. Was manche gut finden. Dann wird zur Wildschweinjagd geblasen, denn einige stören die Wildschweine. Dabei kommt es dazu, dass Ángel auf Patricio schiesst, er selbst wird auch getroffen. Amors Pfeil trifft Mari (Silke Hornillos Klein), mit der alle Männer schlafen wollen, aber niemand ist in sie verliebt. Beide Frauen werden in gewisser Entfernung beim Sex gezeigt. Für Ángel gilt das gleiche, er lässt sich darauf ein, will sich freilich nicht

binden. Es gibt gewaltsame Auseinandersetzungen mit Patricio – der zudem einer von Maris Liebhabern ist –, wo es gleichzeitig Tag und Nacht ist. Es folgt weiteres Ungemach, die Familie von Charly (Ricardo Amador) hält sich in Ángels Auto auf, danach fehlt die Geldbörse mit dem Lohn, Ángel konfrontiert die Arbeiter damit, die darauf sich weigern, weiter für ihn zu arbeiten. Zudem ist Ángela festgebunden. Später wird Patricio vom Blitz erschlagen in seinem Traktor gefunden, Ángel bringt seiner Tochter den Tod des Vaters schonend bei. Trotzdem will Ángela von Ángel, dass er gesteht, Patricio getötet zu haben, was sie freilich als Unfall ansieht. Es folgt ein Diskurs über Wahrheit und Lüge.

Es folgt eine Barszene mit Angela, dort tritt der Doppelgänger auf, schätzend, dass sie so anders ist. Mit Mari wird vereinbart, dass er zu ihr kommt. Sie treiben es miteinander, Maris Brüste und Hintern sind zu sehen. Es kommt freilich bei niemandem zum Orgasmus, was für Mari das erste Mal überhaupt ist. Am nächsten Morgen steht er ganz nackt von vorne zu sehen mit Ángela unter der Dusche, auch dort gibt es Sex.

Alle treffen sich am Frühstückstisch, die Doppelgänger, Mari und Ángela. Ángel philosophiert über das Hirn, zeiget sich als gebildet. Ángel tat bereits kund, dass er das Land verlassen will, fragt die Frauen, ob sie mitkommen wollen. Freilich nimmt er das zurück, meinend, er sei als Person zu kompliziert. Ebenfalls nimmt er zurück, dass die Arbeiter Geld geklaut haben – er fand die Geldbörse –, will sich bei ihnen entschuldigen, aber Charly wirft ihm einen Stein an den Kopf, worauf Ángel zu Boden sinkt. Im Krankenhaus besucht ihn zuerst der Onkel, dann Mari. Sein Doppelgänger bleibt bei Ángela, sie laufen über ein Feld. Ángel und Mari fahren am Meer entlang, umarmen sich, viele Vögel am Himmel stellen die Schlusseinstellung dar.

Mit fortlaufender Filmdauer taucht immer öfter der Doppelgänger von Ángel auf, der nicht 100% identisch inszeniert ist. Oder wird Ángel seinem Namen gerecht und ist ein Engel, oder ist das sein Doppelgänger? Eine andere Erklärung ist, dass Ángel schizophren ist, denn ein ehemaliger Krankenpfleger, der jetzt als Polizist arbeitet, kennt ihn aus einer psychiatrischen An-

stalt, in die Ángel wegen seiner blühenden Phantasie eingewiesen wurde. Eine solche Interpretation liegt nicht nahe, dass müsste man anders inszenieren. Phantasievoll ist Ángel auf alle Fälle. Auch Angela und Mari gleichen sich an, vor allem Mari wird seriöser gegen Ende. Häufig werden in ***Tierra*** die Wörter verrückt und Idiot verwendet. ***Tierra*** ist eher dunkel gehalten, Braun- und Rottöne dominieren in dieser rot-braunen, wüstenähnlichen Region in Spanien. Durchaus ein rätselhafter Film, der mit fortlaufender Dauer zunehmend fesseln kann, während der Anfang tändelt.